В. СВѢТЛОВЪ

СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТЪ

ИЗДАНІЕ
ТОВАРИЩЕСТВА
Р. ГОЛИКЕ и А. ВИЛЬБОРГЪ
С. П. Б.
1911

В. СВѢТЛОВЪ

Современный БАЛЕТЪ

издано при
непосредственномъ участіи
А. С. Бакста

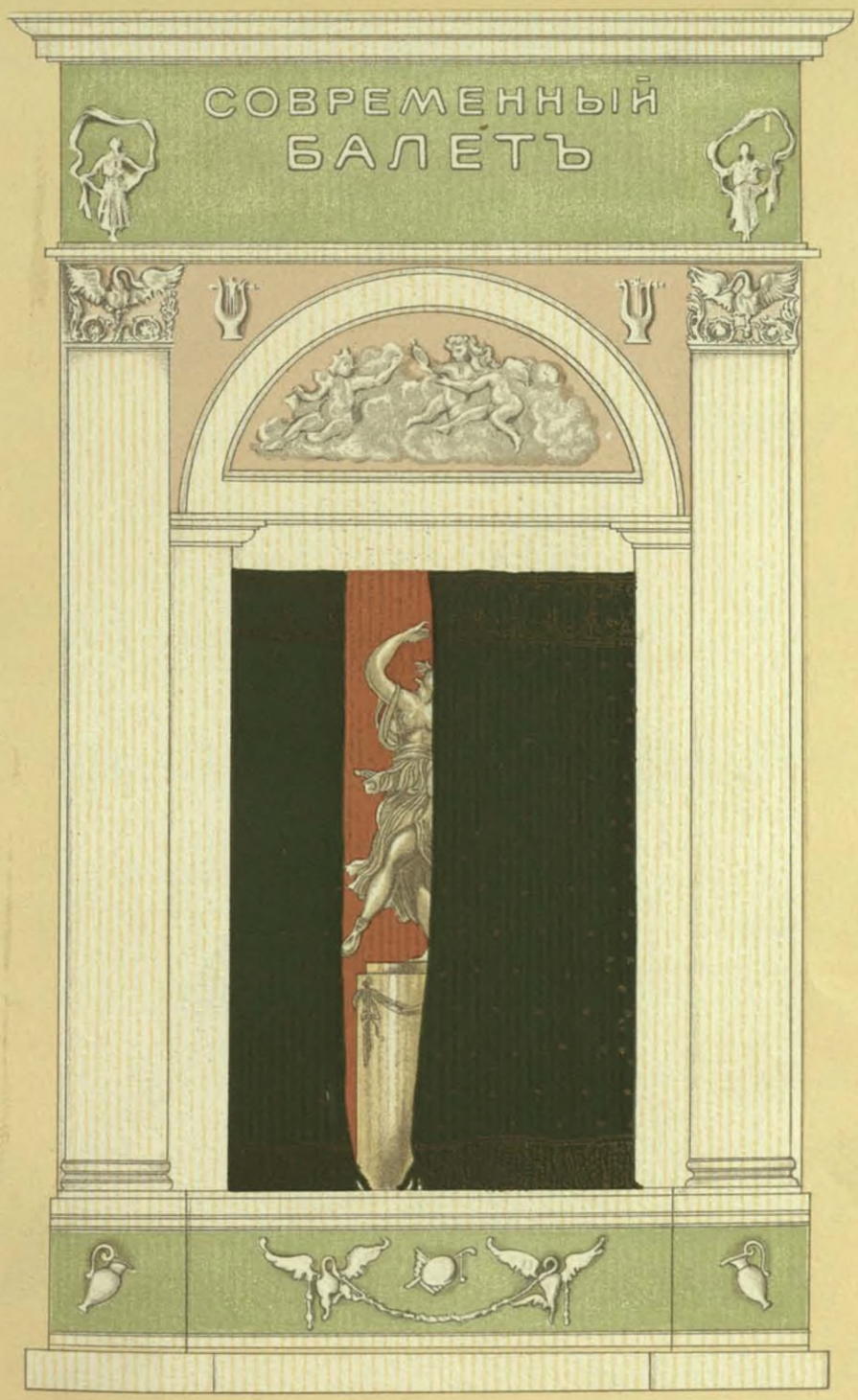
1911

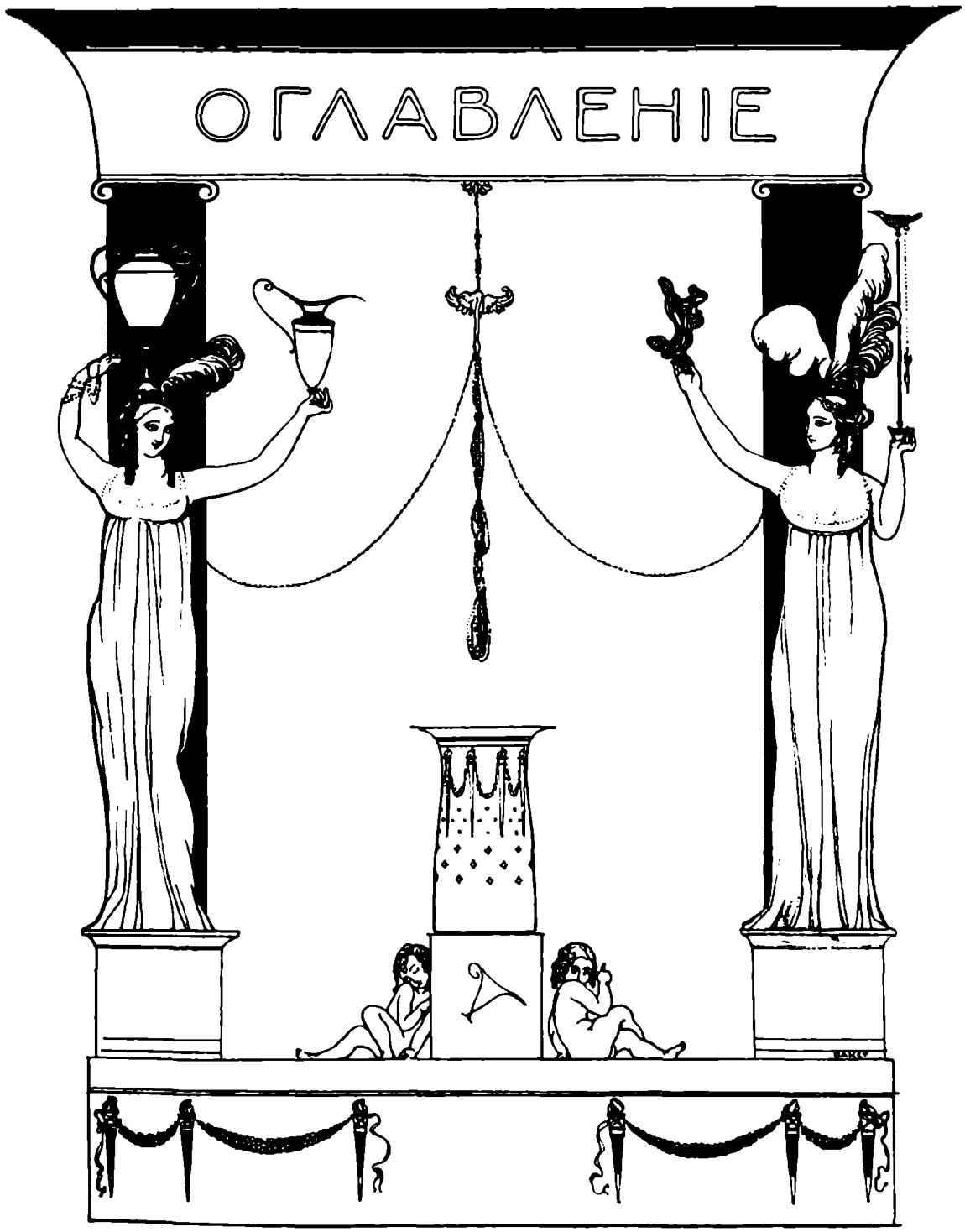
«... Я спросилъ у Тѣней знаменитыхъ людей древности, дѣлали-ли они въ тѣ времена антраша six и huit, кабріоли и пируэты въ семь круговъ — блистательное изобрѣтеніе, которое кружитъ легкомысленныя головы Парижанъ, считающихъ эти pas основнымъ фундаментомъ Танца. Тѣни пожали плечами и захохотали».

Ж. Новеррѣ. Письма о Балетѣ (IX. Возрожденіе Танца).

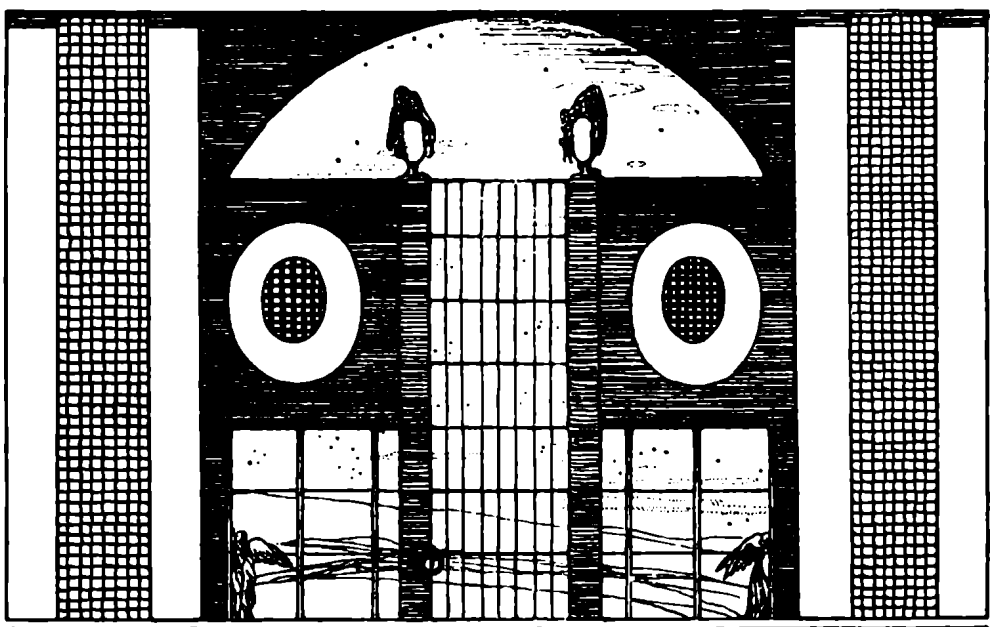
«Если бы художникъ-декораторъ, композиторъ и балетмейстеръ совѣщались и столковывались между собою — случай до сихъ поръ, къ несчастью, неизвѣстный — то они въ состояніи были бы представить публикѣ дѣйствительно новое и интересное произведеніе».

Ж. Новеррѣ. Письма о Балетѣ (XII. Качества, необходимыя балетмейстеру).


СОВРЕМЕННЫЙ
БАЛЕТЪ


ОГЛАВЛЕНІЕ

	стр.
Памяти стараго художника (М. И. Петипа)	1
Мысли о современномъ Балетѣ	15
Дунканъ	57
Первый Русскій сезонъ въ Парижѣ 1909 г.	81
Французская критика о Русскомъ Балетѣ	101



СПИСОКЪ ИЛЛЮСТРАЦІЙ

Переплетъ по рисунку Е. Лансере.

Заглавный листъ съ акварели Л. Бакста. стр.

Заставки и концовки Л. Бакста.

Маріусъ Петипа (балетъ «Дочь Фараона»), по современной фотографіи. 1

Марія Тальони въ преклонномъ возрастѣ, по фот. Дисдери, въ Парижѣ. 4

Группа изъ балета «Сильфиды». 6

Фанни Эльслеръ. Съ гравюры Александра Лакоша. . 7

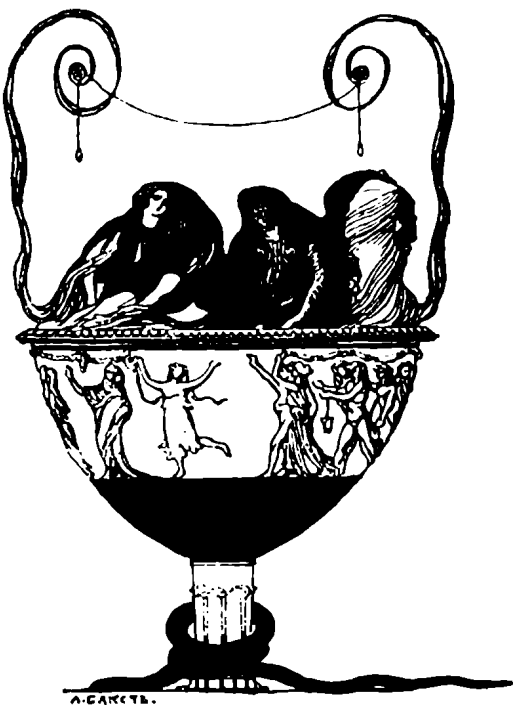
Т. Карсавина. «Коломбина» изъ балета «Карнавалъ». . . 8

стр.

Фанни Эльслеръ, современная статуэтка. 9
Марія Тальони, современная статуэтка. 9
Т. Карсавина («Жизель»). 10
«Клеопатра». Еврейскій танецъ. Рисунокъ костюма Л. Бакста. 12
Портретъ М. Фокина. В. Сѣрова. 14
Костюмы «Беотіекъ» изъ балета «Нарциссъ». Л. Бакста. . . . 16
Танцующій Фавнъ. 17
Танцовщица Салле. Эпоха Людовика XV. 18
Жераръ де Лерессъ. Хороводъ. „Choreae honestae Licitae, at turpes abominandae". Съ старинной Бельгійской гравюры. 20
Костюмъ Нимфы «Эхо» изъ балета «Нарциссъ». Л. Бакста. 20
А. Павлова, въ балетѣ «Жизель». 22
Античные танцы (по вазовой живописи). Пляски Сатировъ. (Присядка). 24
В. Нижинскій. («Сіамскій танецъ»). 24
Античные танцы (по вазовой живописи). Вакханка (corps cambré). Вакхантъ (corps penché en avant). 25
С. Федорова. «Та-Оръ» изъ балета «Клеопатра». 26
Костюмъ «Беотійца» изъ балета «Нарциссъ». Л. Бакста. 28
В. Фокина. «Кіарина» изъ балета «Карнавалъ». 30
Л. Шолларъ. «Эстрелла» изъ балета «Карнавалъ». 32
М. Фокинъ. Половецкія Пляски изъ оп. «Князь Игорь». 34
Композиторъ А. Бородинъ. Портретъ работы И. Рѣпина. 35
1-й варіантъ эскиза декораціи ко 2-й картинѣ «Павильонъ Армиды». А. Бенуа. 36
«Викомтъ Рене въ образѣ Ринальдо». Эскизъ костюма изъ балета «Павильонъ Армиды», Александра Бенуа. 38
«Стражникъ» изъ балета «Павильонъ Армиды». Эскизъ костюма, Александра Бенуа. 40
С. Дягилевъ и Няня. Портретъ работы Л. Бакста. 42
Костюмы «Кащеевыхъ Слугъ» изъ балета «Жаръ-Птица». А. Головина 44
Балерина. Э. Дегаса. 46
А. Булгаковъ въ роли «Кащея» изъ балета «Жаръ-Птица». (Костюмъ по рис. А. Головина). 48
А. Черепанова въ балетѣ «Шехеразада». 50
Первоначальный эскизъ костюма «Армиды», изъ балета «Павильонъ Армиды», Александра Бенуа. 52
Марія Тальони въ балетѣ «Дѣва Дуная». Съ рѣдкой современной литографіи. 53
Александръ Бенуа. Портретъ работы Л. Бакста 54
Эскизъ декораціи къ балету «Сильвія». Александра Бенуа. . 55
Айседора Дунканъ. Л. Бакста. 56
«Клеопатра». Вакханалія. Рисунокъ костюма, Л. Бакста. . . . 58
Античные танцы (по вазовой живописи). Танцующія Вакханки. 59
Л. Шолларъ. Въ классѣ. 60
«Сильфида». Гравюра съ картины, писанной художникомъ съ натуры и принадлежавшей Маріи Тальони. На гравюрѣ — посвященіе Директору «Королевской Академіи Музыки» А. Верону. Ж. Леполля. 61

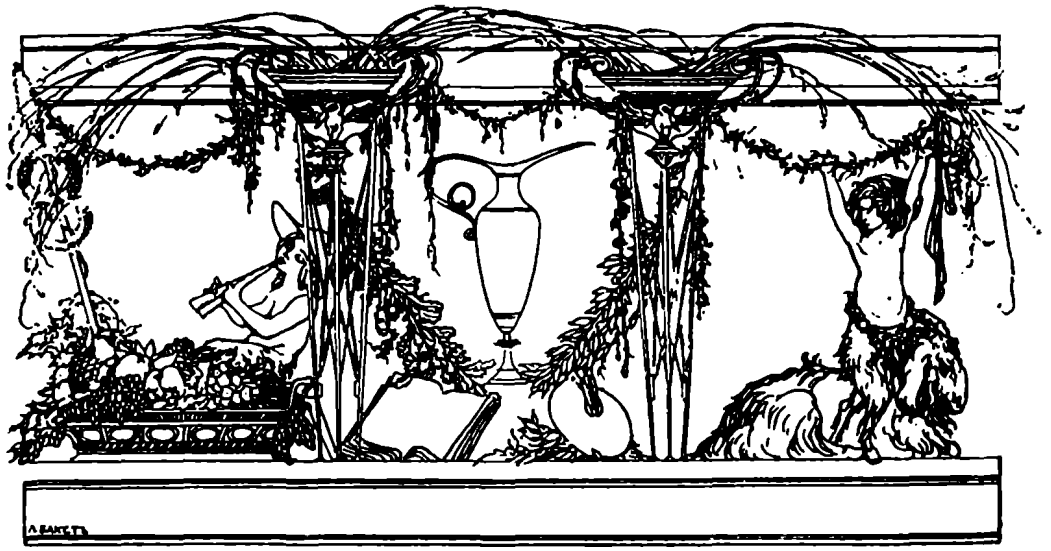
стр.
Греческая ваза 63
А. Больмъ. Половецкія Пляски изъ оп. «Князь Игорь». 64
А. Павлова. 65
Л. Лопухова. Половецкія Пляски изъ оп. «Князь Игорь». 66
Е. Эдуардова. Половецкія Пляски изъ оп. «Князь Игорь». 68
Б. Нижинская. «Вакханка» изъ балета «Нарцессъ». 70
Сестры Грета, Эльза и Берта Визенталь на сценѣ Лондонскаго «Ипподрома». 71
Е. Биберъ и М. Рейзенъ. «Морскія Царевны» изъ оп. «Садко». Костюмы по рис. И. Анисфельда. 72
«Клеопатра». Эскизъ декораціи Л. Бакста. 74
Ида Рубинштейнъ. «Саломея». Костюмъ по рис. Л. Бакста. . 75
Л. Бакстъ. Портретъ раб. Б. Кустодіева 76
Ида Рубинштейнъ. «Саломея». Костюмъ по рис. Л. Бакста. 77
Костюмъ «Жаръ-Птицы». Л. Бакста. 78
Руфь С. Дени, Индійская танцовщица. 79
Плакатъ для русскихъ спектаклей въ Парижѣ 1909 г. В. Сѣрова. . . 80
Плакатъ для русскихъ спектаклей въ Парижѣ 1911 г. Ж. Кокто. . . 81
«Пиръ» (декорація 1 акта «Руслань и Людмила»). К. Коровина. 82
«В. Нижинскій на репетиціи». Максима Детомá. 84
«Видѣніе Розы», декорація Л. Бакста. 86
Н. Черепнинъ. 87
В. Нижинскій. «Видѣніе Розы». (Кост. по рис. Л. Бакста). . . 88
Въ классѣ танцевъ. Э. Дегаса. 89
Н. Рерихъ. Портретъ раб. А. Головина 90
«Князь Игорь». Половецкій станъ. Эскизъ декораціи. Н. Рериха. 92
Половчинъ изъ оп. «Князь Игорь». Рисунокъ костюма. Н. Рериха. 94
«Садко» (декорація Подводнаго Царства). И. Анисфельда. 96
А. Глазуновъ. 96
К. Коровинъ. 96
А. Головинъ. 100
«Жаръ-Птица». Т. Карсавина и М. Фокинъ. Костюмы Л. Бакста и А. Головина. 102
Сцена изъ балета «Жаръ Птица». Декорація А. Головина. 104
«Жаръ Птица». Рис. костюма «Витязя». А. Головина. 106
«Жаръ Птица». Рис. костюма «Витязя». А. Головина. 106
Балетъ «Жизель» (декорація 1 акта). Александра Бенуа. 108
Сцена изъ балета «Шехеразада». Декорація Л. Бакста. 110
И. Стравинскій. 111
Костюмъ «Евнуха» изъ балета «Шехеразада». Л. Бакста. 112
Костюмъ «Шахріара» изъ балета «Шехеразада». Л. Бакста. 112
Т. Карсавина въ роли «Балерины» въ балетѣ «Петрушка». 114
В. Нижинскій въ «Шехеразадѣ». 115
Н. Брановичъ. Танецъ «Кормилицъ» изъ балета «Петрушка». 116
Л. Брановичъ. Танецъ «Кормилицъ» изъ балета «Петрушка». 116
В. Нижинскій въ «Шехеразадѣ». 117

стр.
«Петрушка». Петербургскіе балаганы (1-я картина). Александра Бенуа. . 110
«Петрушка». Комната Арапа (3-я картина). Александра Бенуа. . . . 128
Л. Шолларъ въ роли «Цыганки» въ балетѣ «Петрушка». . . . 122
М. Рейзенъ въ роли «Цыганки» въ балетѣ «Петрушка». . . . 124
Костюмъ «Балерины» изъ балета «Петрушка». Александра Бенуа. 126
В. Нижинская, К. Кобелевъ и Л. Шолларъ изъ балета «Петрушка». (Уличная танцовщица, Шарманщикъ и Цыганка). 128
Костюмъ «Арапа» изъ балета «Петрушка». Александра Бенуа. 130
Костюмъ «Уличной танцовщицы» изъ балета «Петрушка». Александра Бенуа. 132



Маріусъ Петипа (балетъ «Дочь Фараона»), по современной фотографіи.

Собр. В. Свѣтлова.



ПАМЯТИ СТАРАГО ХУДОЖНИКА
М. И. ПЕТИПА

I.

Въ іюлѣ 1910 г. умеръ Петипа. Немного словъ, но для тѣхъ, кто не смотрѣлъ на балетъ, какъ на сомнительное зрѣлище, для тѣхъ, кто не относилъ его въ энциклопедическихъ словаряхъ въ одну рубрику со спортомъ и уженіемъ рыбы, для тѣхъ эти, такія обыкновенныя, слова имѣютъ большое значеніе.

Умеръ не Петипа, балетмейстеръ императорскаго балета, а умерла эпоха пластическаго искусства. Что значитъ — умерла? Перестала активно жить; но будетъ жить въ лѣтописяхъ, въ исторіи балета. Это несомнѣнно для всѣхъ, кто слѣдилъ за этапами развитія Хореографіи. Отмираетъ то, что не имѣетъ уже въ организмѣ жизнеспособныхъ элементовъ. Умираютъ осенніе листья, падая на землю, и поколѣнія ихъ, наслояясь одно надъ другимъ, образуютъ богатую почву, соками которой питаются

новые побѣги. У Анатоля Франса отлично это сказано въ книгѣ «Sur la pierre blanche»: «Бытъ можетъ, я возстану въ новой матеріальной формѣ и увижу новый матеріальный міръ. Но это буду уже не я, и міръ будетъ не тотъ, который я люблю»...

Сколько въ этихъ словахъ умиротворенной, красивой печали и сколько таинственной правды!

Да, новые побѣги всегда такъ непохожи на старыя растенія. Новыя теченія въ искусствѣ,—заставляющія насъ удивляться имъ и восхищаться ими, а иногда и негодовать на нихъ, какъ на дерзкихъ отрицателей традицій и каноновъ, казавшихся установленными незыблемо,—такъ отличны отъ всего, къ чему мы привыкли въ старомъ искусствѣ, что они намъ кажутся съ перваго взгляда рожденными внѣ времени и пространства, ничѣмъ не связанными съ минувшей эпохой. Но они—плоть отъ плоти того, что было; того, что изжило вѣкъ и что уже не повторится. Таковъ законъ Жизни и законъ Смерти. Это—одинъ законъ для двухъ такихъ противоположныхъ по внѣшности и такихъ одинаковыхъ по существу явленій, ибо Смерть есть minimum Жизни, съ которой она связана неразрывными узами. Да простится мнѣ отступленіе отъ темы. Но мнѣ хочется ясно сказать, что въ искусствѣ, какъ и въ жизни, все преемственно, и эпохи въ искусствѣ суть лишь звенья непрерывной художественной цѣпи, начало которой теряется во тьмѣ промчавшихся вѣковъ, а конецъ которой... да будетъ ли конецъ ей?..

Имя Петипа—большое имя, которымъ будутъ называть эпоху. «Эпоха Петипа» обнимаетъ полвѣка нашего балета. Полвѣка—это огромный срокъ, это именно эпоха, которую можно назвать «вѣкомъ Петипа». Петипа былъ истиннымъ создателемъ русскаго балета, того балета, къ которому долгое время относились равнодушно или насмѣшливо всѣ «уважающіе себя» люди, и который вдругъ превратился изъ обыденнаго казеннаго зрѣлища, терпимаго какъ пережитокъ добраго стараго времени, въ настоящее искусство, заставившее заговорить о себѣ выдающіяся художественныя силы Россіи и Запада. Петипа былъ создателемъ русской танцовщицы и русскаго танцовщика, которыхъ награждаютъ теперь академическими пальмами и которымъ платятъ сотни тысячъ гонорара. Художники пишутъ съ нихъ портреты, а статуэтки ихъ пріобрѣтаются Люксембургскимъ музеемъ.

Конечно, этотъ тріумфъ, это побѣдное шествіе русской Хореографіи по городамъ Новаго и Стараго Свѣта есть ближайшій ре-

зультатъ кипучей и талантливой дѣятельности Дягилева, Фокина и блестящей плеяды ихъ единомышленниковъ артистовъ и художниковъ. Но это именно *результатъ*, результатъ той могучей творческой работы, которую въ теченіе многихъ десятковъ лѣтъ вынесъ на плечахъ геній стараго балета—Петипа.

Вотъ эту преемственность не слѣдуетъ упускать изъ виду, говоря о русскомъ балетѣ. Ничего общаго, повидимому, нѣтъ между «Дочерью Фараона» Петипа и «Шехеразадой» Фокина. Творчество Фокина, повидимому, есть полное отрицаніе традицій стараго балета Петипа. И вмѣстѣ съ тѣмъ, новый балетъ есть логическое слѣдствіе стараго. Вспомните первые шаги Фокина, вспомните его «Евнику» или «Павильонъ Армиды», которые суть не что иное, какъ переходныя ступени отъ канона стараго творчества къ исканіямъ новыхъ путей. Въ «Армидѣ» мы видимъ прологъ, дѣйствіе, эпилогъ, совсѣмъ какъ утвержденный кругъ добраго стараго времени. Въ «Армидѣ» еще «все на мѣстѣ». Здѣсь—какъ полагается—pas d'action для *балерины*, тамъ—варіаціи для солистокъ, тутъ—общее ballabile, еще подальше, гдѣ полагается,—кода. Правда, духъ новизны уже проступаетъ и здѣсь и тамъ въ ломкѣ и изогнутости традиціонныхъ, геометрически правильныхъ линій и построеній, въ ассиметричности рисунка группъ, въ нѣкоторыхъ дерзновеніяхъ, въ нѣкоторыхъ покушеніяхъ на отрицаніе академизма, въ нѣкоторыхъ достиженіяхъ. Бьется какой-то нервикъ новаго вдохновенія, пульсируетъ какая-то новая жизнь. Но въ общемъ, все—еще весьма «прилично» и не очень шокируетъ старыхъ балетомановъ, только по дурной привычкѣ еще продолжающихъ изрѣдка вздыхать о «добромъ старомъ времени».

Я сказалъ: «академизмъ». Это именно то слово, которымъ необходимо характеризовать эпоху Петипа. Балетъ Петипа академиченъ и сумма дѣятельности его дала намъ настоящую академію балета.

Балетъ Петипа былъ по преимуществу «классическимъ». Вотъ слово, которымъ опредѣляется по старинному историческому недоразумѣнію понятіе, совершенно ему несоотвѣтствующее. Со словомъ классицизмъ въ представленіи нашемъ связано понятіе о греческомъ, античномъ искусствѣ. Въ античномъ хореографическомъ искусствѣ было много пластики и мало технической виртуозности танца. Но именно классическими танцами называются у насъ танцы французско-итальянской школы, вся суть

которыхъ—развитіе виртуозной техники. Античный балетъ съ его немногочисленными и несложными техническими пріемами есть классическій примитивъ Хореографіи, откуда путемъ длиннѣйшей эволюціи развилась та виртуозно-техническая Хореографія, которую, въ отличіе отъ античной, окрестили неподходящимъ терминомъ классической. Но не станемъ спорить о словахъ и въ дальнѣйшемъ будущемъ придерживаться установленной традиціями терминологіи.

Петипа, явившись въ Россію, засталъ нашъ балетъ на очень невысокомъ уровнѣ художественнаго развитія. Онъ тотчасъ обратилъ вниманіе на технику танца. Съ тѣхъ поръ, какъ Петипа сдѣлался балетмейстеромъ и утвердился на этомъ посту, онъ сталъ требовать отъ артистовъ—съ неумолимой подчасъ настойчивостью—серьезныхъ занятій. Каждый артистъ, оканчивавшій школу, зналъ, твердо зналъ, что если онъ не будетъ работать, не будетъ совершенствовать своего танца, то ни шагу не подвинется въ своей артистической карьерѣ. Строгій балетмейстеръ, въ согласіи съ запросомъ времени, требовалъ виртуозности, которая была ему нужна для его технически сложныхъ постановокъ.

Я не буду здѣсь говорить, какъ и почему естественный въ своей простотѣ античный танецъ превратился въ технически-виртуозный. Пришлось бы выяснить вліяніе костюма на танецъ въ разныя эпохи хореографической эволюціи, а это завело бы очень далеко. Мнѣ кажется, довольно будетъ сказать, для поясненія этой мысли, что невозможно представить себѣ танцовщицу, дѣлающую антраша-six или сложный пируэтъ въ тяжеломъ платьѣ съ фижмами. Но когда ноги танцовщицы высвободились изъ-подъ неуклюжаго костюма, то явилась естественная возможность въ болѣе сложныхъ, болѣе воздушныхъ движеніяхъ. Танцы, ограниченные ранѣе горизонтальными направленіями, стали возможными и въ вертикальныхъ. Элевація пріобрѣла право гражданства на ряду съ terre à terr'ностью.

Вступивъ на путь виртуозности, балетный танецъ сталъ неудержимо развивать хореографическую технику. Петипа пришелъ какъ разъ во-время. Это ужъ такъ всегда водится, что эпоха рождаетъ соотвѣтствующаго ея запросамъ художника. Въ Хореографіи Петипа количество виртуозныхъ pas стало огромно. Накопленіе и усложненіе классическихъ pas шло crescendo. Нѣко-

Марія Тальони въ преклонномъ возрастѣ, по фот. Дисдери, въ Парижѣ.

Собр. В. Свѣтлова.

торыя изъ нихъ, какъ напр., fouéttées, счетъ которыхъ у сильныхъ танцовщицъ доходитъ до 32 (Леньяни, Преображенская, Кшесинская), граничили уже съ акробатизмомъ или гимнастическимъ упражненіемъ.

Я останавливаюсь на fouéttées, чтобы не говорить о всей прочей техникѣ. Итакъ, представимъ себѣ теоретически, что вмѣсто 32-хъ fouéttées танцовщица дѣлаетъ 48, 64... вообще *n* фуэте. Что же изъ этого? Человѣкъ превращается въ машину, а машина можетъ работать технически чисто и много. Но тутъ же теряется и весь интересъ къ этому выбрасывающему fouéttées механизму. Дальше въ развитіи виртуознаго классическаго танца идти некуда и съ этого пункта хореографическое искусство, приведенное къ механическому тупику, неизбѣжно должно остановиться, или перейти на цирковую или акробатическую арену, гдѣ оно и утрачиваетъ характеръ изящнаго.

Отсюда—реакція. Реакція столько же естественная, сколько и необходимая. Наступаетъ пресыщеніе классицизмомъ. Приводившія въ удивленіе и восторгъ fouéttées вызываютъ теперь недоумѣнное пожатіе плечами. Никого больше это не интересуетъ: ни «стальные носки», ни fouéttées, ни антраша, ни пируэты, ни кабріоли, ни вся остальная специфическая премудрость техники, если она предъявляется an und für sich, внѣ органической связи съ положеніемъ момента и смысломъ музыкальнаго выраженія.

И вдругъ, на смѣну всему этому техническому арсеналу является на сцену полуобнаженная женщина безъ канонизированныхъ тюниковъ, безъ лицемѣрнаго трико, выдуманнаго въ угоду мѣщанскому благонравію, безъ традиціонныхъ розовыхъ башмаковъ и танцуетъ естественно, просто, какъ танцовала бы на лугу, и всѣмъ своимъ танцемъ борется съ обветшавшими формами стараго балета. Дунканъ реализировала то, что давно уже назрѣло въ Хореографіи.

II.

Петипа пріѣхалъ къ намъ 24-го мая 1847 г., въ эпоху расцвѣта стараго классическаго балета, въ эпоху Эльслеръ, Гризи и Андреяновой. Петипа родился въ Марсели въ 1819 году и впервые выступилъ на сценѣ парижскаго Théâtre Français въ бенефисъ Рашели, вмѣстѣ съ Карлотой Гризи, а затѣмъ на сценѣ

Большой Оперы съ Фанни Эльслеръ. Затѣмъ онъ танцовалъ въ Брюсселѣ, Мадридѣ, Нантѣ и многихъ другихъ городахъ.

На Петербургской сценѣ онъ дебютировалъ въ «Пахитѣ». Дебютъ его, какъ балетмейстера, состоялся въ 1858 году, когда онъ поставилъ въ свой бенефисъ балетикъ «Бракъ во времена Регентства». Балетикъ имѣлъ успѣхъ, но еще не рѣшилъ участи Петипа, какъ балетмейстера. Лишь въ 1862 году Петипа былъ признанъ выдающимся балетмейстеромъ, когда онъ въ шесть недѣль поставилъ «Дочь Фараона», грандіозный по размѣрамъ, обстановкѣ и обилію танцевъ балетъ. Поставленный почти полстолѣтія тому назадъ, балетъ этотъ и до сихъ поръ держится въ репертуарѣ нашей хореографической сцены.

Классицизмъ процвѣталъ у насъ во все время балетмейстерства Петипа. Поколѣнія за поколѣніями воспитывались въ духѣ строгаго классическаго направленія. Такимъ образомъ создался солидный кадръ технически сильныхъ, виртуозныхъ танцовщицъ и танцовщиковъ. И если бы не длительная продуктивная дѣятельность Петипа въ направленіи этого классическаго академизма, то у насъ не было бы такого превосходнаго, хореографически образованнаго матеріала, какимъ обладаетъ теперь наша сцена. Вотъ именно про Петипа, не боясь банальности захватанной фразы, можно сказать, что онъ высоко держалъ знамя своего искусства. Онъ заставилъ уважать это искусство, заставилъ признать его настоящимъ искусствомъ, ввелъ организацію и суровую, но благодатную дисциплину въ дѣло, которымъ руководилъ. «Петипа сказалъ»—это было все равно, что «magister dixit». И вотъ, эту прекрасно обученную, превосходно образованную, втянутую въ дѣло и дисциплинированную армію получили въ руки преемники Петипа. Только съ такой артистической арміей, гибкой какъ пластелинъ скульптора, и можно было смѣло выступить на тотъ путь, по которому пошелъ балетъ, руководимый новыми художниками. Какъ ошибаются тѣ «крайніе правые» стараго балета, которые въ своей трогательной наивности въ вопросахъ искусства печатно заявляютъ, что «фокинскіе балеты можно танцовать не учась»!

У новаго художника Фокина есть нѣсколько враговъ, которые съ настойчивостью проливаютъ чернильную слезу надъ судьбою стараго искусства и съ удивительной отсталостью взираютъ на всякую попытку обновленія традиціонныхъ основъ искусства,

Фанни Эльслеръ. Съ гравюры Александра Лакоши.
(Собр. В. Свѣтлова).

начинавшаго впадать въ маразмъ. Но Фокинъ такъ же, какъ Петипа, явился во время, именно тогда, когда кругъ классическаго академизма былъ завершенъ и когда постарѣвшій художникъ этого академизма въ предѣлахъ земныхъ свершилъ все земное. Фокинъ радостно принялъ большое наслѣдство и доказалъ, что античное пластическое искусство вовсе не собирается умирать, но что въ немъ заложены всѣ данныя для дальнѣйшей блестящей карьеры. Въ этомъ новомъ возрожденіи балета нѣтъ ничего обиднаго для крупнаго художника прошлаго, съ громаднымъ талантомъ и изумительной неутомимостью послужившаго своему искусству.

Время не стоитъ, а съ нимъ вмѣстѣ движется и искусство; время же выдвигаетъ новые запросы и создаетъ новыхъ художниковъ, умѣющихъ отвѣчать на эти запросы. Развѣ Достоевскій сталъ меньше оттого, что появился Чеховъ? Если бы было иначе, то искусство умирало бы вмѣстѣ съ художникомъ, но оно вѣчно. Немножко совѣстно писать эти трюизмы. Но что дѣлать, если наша балетная критика съ необычайнымъ и злорадныхъ упорствомъ до сихъ поръ оплакиваетъ «славное прошлое» нашего балета, не признаетъ его будущаго и ничего не желаетъ видѣть въ немъ кромѣ «fouéttées», въ которыхъ для нея заключены весь законъ и пророки, и внѣ механическаго блеска которыхъ все ей кажется мракомъ и запустѣніемъ? Впрочемъ, когда такъ говорятъ доброволъцы балетной критики, люди, никогда серьезно не занимавшіеся искусствомъ и сами ничего не создавшіе, то это нисколько не удивительно. Но когда то же самое говоритъ извѣстный музыкальный критикъ въ статьѣ, посвященной памяти Петипа, то это, конечно, достойно удивленія.

«Когда начинаютъ превозносить, какъ нѣчто недосягаемое, позы и движенія, которыя можетъ сдѣлать любая молодая женщина, ничему не учившаяся, не горбатая и не кривобокая — о какомъ искусствѣ можно серьезно говорить?»—вопрошаетъ М. М. Ивановъ. Спросите, однако, у артистовъ, работающихъ съ Фокинымъ, легко ли имъ даются эти простыя «позы и движенія» и сколько имъ приходится работать и *какъ* работать, чтобы быть на высотѣ требованій новаго балетмейстера. Наконецъ, побывайте на одной хотя бы фокинской репетиціи и убѣдитесь въ качествѣ и количествѣ этой художественной работы. И развѣ для того, чтобы мастерски сыграть несложный ноктюрнъ Шопена, не требуется годовъ упорнаго труда и ежедневныхъ упражненій

Фанни Эльслеръ, современная статуэтка. *Маріи Тальони, современная статуэтка.*

(Собр. Н. М. Безобразова).

въ классическихъ этюдахъ? Упрямымъ балетнымъ рецензентамъ, никогда ничего не создавшимъ, можетъ быть, съ извѣстной точки зрѣнія, и простительно выявленіе такого невѣжества, но оно совершенно непонятно у талантливаго критика, который самъ написалъ хореографическое произведеніе и даже былъ иниціаторомъ

«серьезнаго опыта появленія у насъ симфоническаго жанра въ области балета».

«Чайковскій въ «Спящей Красавицѣ», а за нимъ и послѣдующіе композиторы, повернули на новую дорогу только послѣ «Весталки»: это фактъ, котораго не уничтожишь» — говоритъ М. М. Ивановъ, и тѣмъ болѣе странно, что художникъ, проложившій новую дорогу въ балетной музыкѣ, старается всячески испортить новую дорогу, пролагаемую въ балетной Хореографіи.

Кстати о музыкѣ. Петипа очень посчастливилось въ этомъ направленіи. Онъ началъ свою художественную работу съ такими композиторами, какъ Минкусъ и Пуни, талантливыми мастеровыми балетно-музыкальнаго цеха, а кончалъ уже рука объ руку съ Чайковскимъ и Глазуновымъ. Симфоническая музыка этихъ композиторовъ была тоже большимъ новымъ словомъ въ царствѣ балетно-музыкальной рутины. И на это новое слово съ его серьезно музыкальной фактурой, съ его блестящей оркестровкой нападали въ свое время съ такой же страстностью, какъ теперь нападаютъ на новыя слова въ новой Хореографіи. Чайковскій не погнушался балетомъ, а за нимъ пошли Глазуновъ, Аренскій, Стравинскій, Черепнинъ и другіе. Музыка сдѣлалась въ балетѣ важнѣйшимъ элементомъ, на который стали смотрѣть серьезно, въ противоположность прежнему взгляду, когда музыка только что терпѣлась и допускалась въ хореографическомъ произведеніи, ибо безъ нея ужъ никакъ нельзя было обойтись.

Я считаю, что большое имя Петипа сыграло капитальную роль въ дѣлѣ обновленія и возрожденія балетной музыки. Я думаю, что имя такого большого художника сыграло рѣшающую роль въ готовности Чайковскаго написать балетъ. Новая Хореографія въ своемъ распоряженіи имѣетъ все еще очень ограниченный репертуаръ «настоящей» музыки; по неволѣ она должна обращаться за этимъ важнѣйшимъ элементомъ своего творчества къ величайшимъ представителямъ музыкальной литературы. Такимъ образомъ она стала пользоваться музыкой Глюка, Шопена («Шопеніана»), Шумана («Карнавалъ»), Римскаго-Корсакова («Шехеразада») и многихъ другихъ. Но «крайніе правые» и это, въ основѣ своей чрезвычайно отрадное явленіе, ставятъ въ вину новаторамъ Хореографіи.

Т. Карсавина в Жизе.

Фот. К. Фитерк въ Спб.

III.

Время Петипа было временемъ «большихъ полотенъ». Въ живописи царили картины огромныхъ размѣровъ. Въ литературѣ создавались многотомные романы; въ драмѣ ставились пятиактныя пьесы. Конечно, балетъ, который всегда шелъ въ ногу съ временемъ, давалъ тоже большія хореографическія произведенія. Любитель балета того времени не удовольствовался бы коротенькимъ вечеромъ, составленнымъ изъ трехъ одноактныхъ балетиковъ. Ему необходимъ былъ сложный балетъ въ шести актахъ съ прологомъ, эпилогомъ, а если можно, то и съ апоѳеозомъ. Петипа вполнѣ отвѣчалъ этому духу времени. Онъ ставилъ грандіозныя произведенія въ родѣ «Царя Кандавла», «Дочери Фараона», «Спящей Красавицы». Трудно перечислить всѣ его хореографическія созданія, которыми долго-долго жила наша сцена и большинство которыхъ до сихъ поръ еще составляютъ ея репертуаръ: «Донъ-Кихотъ», «Трильби», «Камарго», «Роксана», «Баядерка», «Приказъ Короля», «Капризы Бабочки», «Лебединое Озеро», «Раймонда», «Времена Года», «Испытаніе Дамиса», «Арлекинада» и много-много другихъ. Большинство этихъ балетовъ, конечно, устарѣло. Многіе изъ нихъ сошли со сцены, но кое-что до сихъ поръ сохранило ароматъ художественной прелести, нѣжное и печальное благоуханіе умирающихъ цвѣтовъ. Широкій розмахъ творчества, неутомимость хореографической фантазіи, громадный опытъ, неистощимое воображеніе и изумительная трудоспособность Петипа приходили ему на помощь. Повтореній почти не случалось. Какъ изъ рога изобилія сыпались ансамбли, варіаціи, pas de deux, pas d'actions, pas de trois и пр. И каждый разъ все сложнѣе и сложнѣе, все разнообразнѣе и разнообразнѣе. Только подъ самый конецъ его кипучей дѣятельности творчество его ослабѣло («Синяя Борода», «Волшебное Зеркало»). Но вѣдь ему было уже подъ 80 лѣтъ!

Прежній зритель былъ основательнымъ, усидчивымъ зрителемъ. Времени у него было много, торопиться ему было некуда и нервы его были достаточно крѣпки. Нынѣшній зритель—непосѣдливый, съ истрепанными нервами, да и время стало дороже. Онъ и житъ торопится, и чувствовать спѣшитъ. Гдѣ же ему вы-

сидѣть такую лекцію по египтологіи, какъ семиактная «Дочь Фараона»? Ему надо схватить на лету впечатлѣніе, онъ импрессіонистъ. Мгновенно схваченное впечатлѣніе, если оно ярко и внезапно, пріютится гдѣ-нибудь въ сознаніи и на досугѣ онъ въ немъ разберется. Ему достаточно вмѣсто длиннаго и скучнаго *романа* въ родѣ «Дочери Фараона» коротенькій, но яркій *эпизодъ* «Египетскихъ Ночей». Прежній зритель былъ не очень ученъ, потому и не очень строгъ. Его не шокировало появленіе Невы, Гвадалквивира и Рейна въ древнемъ Египтѣ. Отчего имъ не появиться рядомъ съ Ниломъ, если Неву и прочія рѣки изображаютъ хорошенькія артистки? Нынѣшній зритель ученѣе и придирчивѣе. Онъ основательнѣе познакомился съ исторіей, постигъ тайны и прелести стиля и сталъ требовательнѣе въ смыслѣ художественной логики, *этнографическихъ* подробностей, выдержки колорита эпохи. Поэтому, коротенькая картинка «Египетскихъ Ночей» или «Шехеразады» съ ихъ выдержаннымъ стилемъ ему дороже многоактнаго «Фараона» съ его безсмыслицами.

Да и вообще промчался вѣкъ эпическихъ поэмъ. Развѣ найдется теперь хотя одинъ человѣкъ, который осилитъ четырехтомные «Дачу на Рейнѣ», или «Одинъ въ полѣ не воинъ»? А ими такъ увлекались въ семидесятыхъ годахъ! Но коротенькій разсказъ Мопасана и Чехова читается съ наслажденіемъ. Вѣкъ эпическихъ поэмъ и большихъ полотенъ промчался и для балета.

И это, конечно, понятно. Для тѣхъ, кто любилъ балетъ, занимался имъ и слѣдилъ за его развитіемъ, совершенно ясно, что балетъ всегда отвѣчалъ художественнымъ запросамъ времени. Когда въ искусствѣ царилъ ложноклассицизмъ, балетъ отзывался на него такими произведеніями, какъ напр., «Альцеста или Геркулесъ въ аду» (Дидло, 1821 г.). Когда воцарился романтизмъ — въ балетѣ появилась «Сильфида» (Тальони, 1835) «Жизель или Вилисы» (1841 г.). Эпоха пробужденія національнаго сознанія дала въ балетѣ «Конька Горбунка» (1864), «Золотую Рыбку» (1867), «Младу» (1879). И, наконецъ, эпоха импрессіонизма отражается въ балетѣ цѣлымъ рядомъ произведеній Фокина и Горскаго. Балетъ до сихъ поръ былъ близокъ къ художественной литературѣ и черпалъ свои вдохновенія у Гюго («Эсмеральда»), у Готье и Гейне («Жизель»), у Перро («Спящая Красавица»), у Байрона («Корсаръ»). Я не удивлюсь, если онъ скоро обратится за сюже-

Л. Бакстъ. «Клеопатра». Еврейскій танецъ. Рисунокъ костюма.

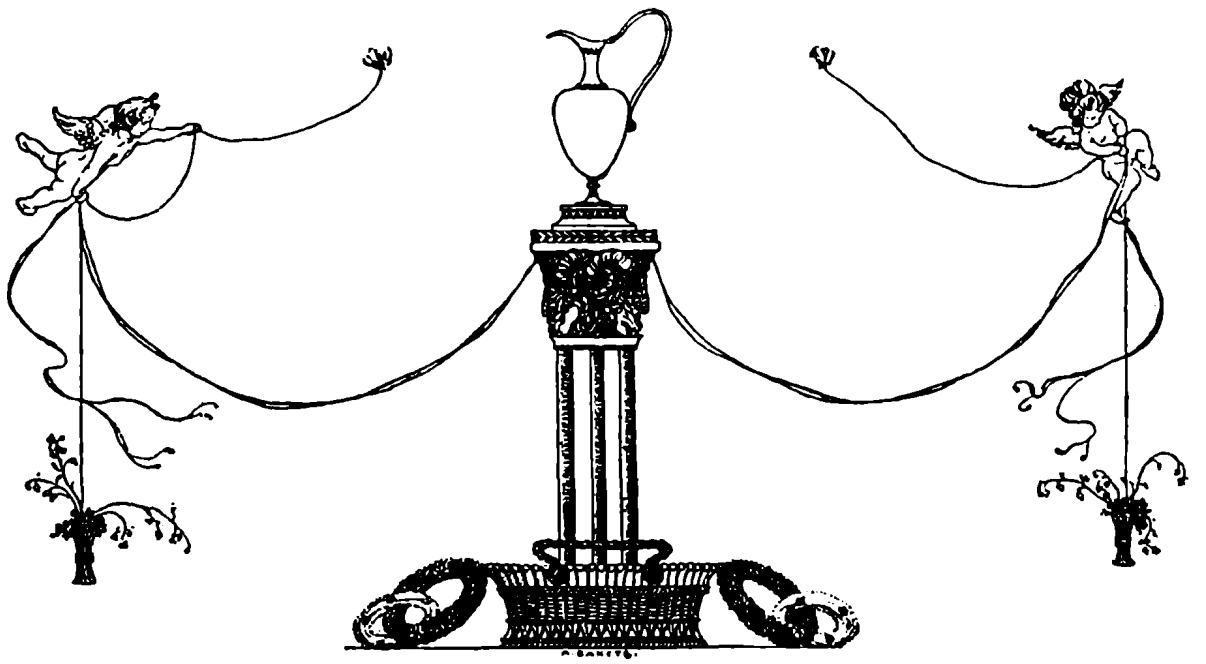
тами къ Шницлеру, Гауптману, Уайльду или къ нашимъ писателямъ новой школы. Кстати объ этой близости балета къ литературѣ. Авторъ нашумѣвшей книги «Революція Театра», Георгъ Фуксъ обрушивается всѣми силами на «литературу», которая губитъ театръ. По отношенію къ драматическому театру довольно трудно понять, какъ бы онъ могъ обойтись безъ литературы; но любопытно, что балетъ первый сдѣлалъ эту попытку обойтись безъ литературной программы, совершенно отринувъ *сюжетное* либретто и удовольствоваться чистымъ настроеніемъ, навѣяннымъ музыкой. Я говорю о «Шопеніанѣ» Фокина и Бенуа — этомъ драгоцѣнномъ перлѣ новаго балета. Въ «Шопеніанѣ» нѣтъ ни сюжета, ни дѣйствующихъ лицъ. Есть только музыка и танцы; есть гирлянды и букеты мелодій и плясокъ, есть балетъ для балета. Но я не задаюсь здѣсь цѣлью дать связную исторію эволюціи балетнаго репертуара. Я даю только намекъ на канву этой исторіи, которую когда-нибудь напишетъ кто-нибудь другой. Мнѣ бы хотѣлось сказать, что всѣ причитанія объ упадкѣ балета «послѣ Петипа» суть только причитанія, въ полной мѣрѣ неосновательныя. Была эпоха эпическихъ произведеній и эпоха эта дала балету эпическаго балетмейстера. Настала эпоха внезапныхъ, но сильныхъ и краткихъ впечатлѣній, и эта эпоха даетъ Фокина. И когда пройдетъ переходное время, когда страсти борьбы старыхъ началъ съ новыми утихнутъ, тогда всѣмъ станетъ ясно, что новое хорошее ничуть не умаляетъ хорошаго стараго, и что успѣхъ новаго балета нисколько не умаляетъ заслугъ стараго.

Петипа — фигура эпическая, колоссальная, создавшая около 60 большихъ балетовъ, не считая множества отдѣльныхъ ансамблей и танцевъ въ операхъ. Съ такой «литературой» нельзя не считаться и нельзя ею пренебрегать; она заключаетъ въ себѣ цѣлую гамму хореографическихъ красокъ. Въ послѣднее время, когда пошла по всей линіи искусства переоцѣнка художественныхъ цѣнностей, когда измѣнились во многомъ взгляды на искусство, когда проявились новыя въ немъ вѣянія, балеты Петипа, конечно, отошли на второй планъ. Но заслуга Петипа ничуть не умалилась, она останется вѣчной въ лѣтописяхъ русской Хореографіи, заслужившей нынѣ всемірную славу и всеобщее признаніе. Петипа былъ выдающимся художникомъ Девятнадцатаго вѣка, и имя его останется навсегда въ исторіи русскаго балета. Его творчество — океанъ, блещущій переливчатыми огнями, твор-

чество стараго поэта живой пластики. Но развѣ кристально чистая капля воды, пріютившаяся на лепесткѣ розы и отливающая всѣми цвѣтами радуги подъ солнцемъ новаго творчества, менѣе красива? Повѣрьте, дѣло вовсе не въ *старомъ* и *новомъ*. Все дѣло въ силѣ таланта. Вѣдь и *старое* было когда-то новымъ и не признавалось еще болѣе старымъ. И *новое* сдѣлается когда-нибудь старымъ. Время идетъ, а съ нимъ движется и искусство. Не мѣшайте же современному балету, вступившему на путь новыхъ исканій, развиться въ прекраснѣйшее искусство одухотворенной пластики. Обнажимъ голову передъ могилой художника стараго балета, девяносто-двухлѣтняго Маріуса Петипа, отдадимъ дань нашего глубокаго удивленія жизнеспособной силѣ его огромнаго таланта. Заслуги его въ хореографическомъ искусствѣ несомнѣнны и исторія балета ихъ никогда не забудетъ. Настали новыя времена, а съ ними новыя птицы запѣли новыя пѣсни. И новые художники провозгласили новые художественные принципы. Не будемъ же бросать камни въ новыхъ художниковъ за то, что они ищутъ новыхъ путей и новыхъ вершинъ. Старый путь пройденъ весь до конца, и тамъ, гдѣ онъ кончается, воздвигнутъ мавзолей тому, кто этотъ путь строилъ. Дальше дороги нѣтъ. Нужно прокладывать новую. Или, по мнѣнію балетныхъ старовѣровъ, необходимо повернуть вспять и все время топтаться на одномъ мѣстѣ изъ уваженія къ почившему художнику? Но, если вы вѣрите, что онъ былъ дѣйствительно художникомъ, то вѣдь вы наносите величайшее оскорбленіе его памяти, обрекая горячо любимое имъ искусство на постепенное умираніе и гибель.

В. Серовъ. Портретъ М. Фокина.

Собств. М. Фокина.



МЫСЛИ
О СОВРЕМЕННОМЪ БАЛЕТѢ

I.

Въ давно прошедшія времена существовало два міровыхъ центра просвѣщенія: Аѳины и Митилены. Изъ нихъ Митилены считались въ извѣстный моментъ исторіи болѣе передовымъ городомъ, чѣмъ Аѳины, въ которыхъ искусства, съ теченіемъ времени, пріобрѣтали все ярче выраженный академическій характеръ. Но какъ только искусство вступаетъ на путь академизма, оно немедленно теряетъ благоуханіе непосредственности, свѣжесть распускающагося цвѣтка.

Объ древнія столицы искусствъ преклонялись передъ богиней Хореографіи и приносили ей обильныя дани.

Свѣтлое, воздушное искусство танцевъ въ представленіи древнихъ Эллиновъ носило на себѣ слѣды божественнаго про-

исхожденія и было тѣсно связано съ культомъ вѣры. Въ Хореографіи того момента почти не было невыносимыхъ для истиннаго искусства элементовъ утилитарности, каковые органически присутствовали, напримѣръ, въ искусствахъ зодчества и ваянія.

Танцы въ тѣ времена были божественной пѣснью, одой радости или печали, гимномъ свѣтлаго или элегіей грустнаго настроенія. Но непремѣнно настроенія, выраженнаго живой движущейся пластикой.

Танцы были эмоціей духовнаго начала, по самому существу своему аморфнаго, но выливавшагося въ конкретныя утонченныя формы пластической аттитюды и ритмическаго движенія.

Значительно позже танцы стали ритуальнымъ процессомъ богослуженія и, конечно, въ значительной степени утратили первоначальный эмоціональный характеръ, характеръ беззаботной пластической пѣсни.

Въ то время, какъ въ Аѳинахъ, гдѣ множились и раздроблялись миѳологическіе культы, танцы дѣлались все болѣе ритуальными, вырождаясь въ аксессуаръ офиціальнаго богослуженія, въ Митиленахъ они все еще сохраняли непосредственную благоухающую свѣжесть пѣсеннаго настроенія.

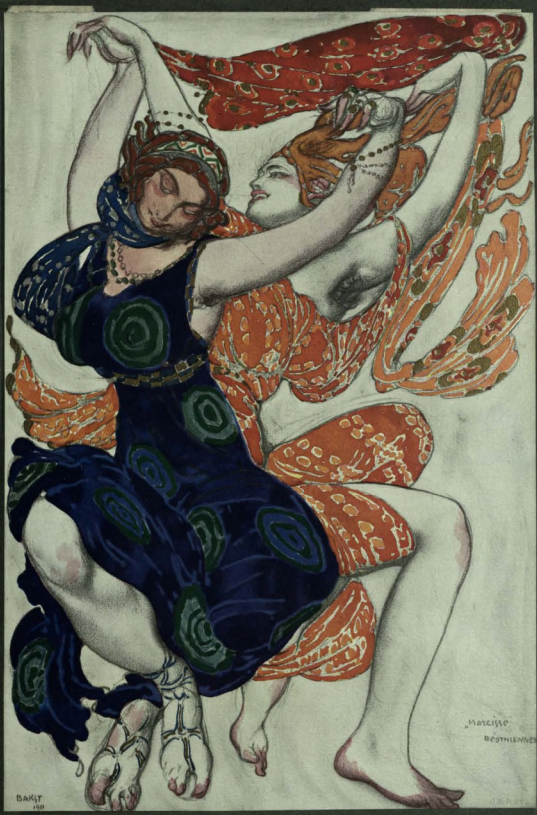
Нигдѣ въ мірѣ не наслаждались такъ танцами, какъ въ Митиленахъ, гдѣ жители поклонялись культу красоты и гдѣ обнаженіе человѣческаго тѣла не возбуждало пошлой лицемѣрной стыдливости.

Этому культу обожествленія формъ человѣческаго тѣла (по христіанскому термину — «образъ и подобіе Божіе») служили дѣвушки Лесбоса, того знаменитаго въ древности Лесбоса, на которомъ Сафо слагала дивныя строфы и организовала «Домъ Музъ», и на которомъ танецъ «Семи Покрывалъ» или «Танецъ Цвѣтовъ», перенесенный сюда изъ Лидіи, былъ столь любимымъ и популярнымъ.

II.

Все это вовсе не такъ далеко отъ современнаго балета, какъ можетъ показаться съ перваго раза.

Лидійская танцовщица начинала танецъ, окутанная семью покрывалами (не символъ ли радуги?) и кончала его обнаженною.



1. Бакстъ. Костюмъ «Беотійки» изъ балета «Нарцисъ».

Танцующій Фавнъ.
Національный Неаполитанскій Музей.

Ни одинъ художникъ, въ самой отвлеченной мечтѣ своей, не возсоздастъ болѣе заманчиваго образа классической танцовщицы древней Эллады.

Это видѣніе, этотъ призракъ античныхъ Митиленъ мало-помалу завладѣлъ мечтами современныхъ художниковъ Хореографіи. И въ первое десятилѣтіе Двадцатаго вѣка началась упорная борьба новыхъ художниковъ съ тѣми «семью покрывалами», которыя такъ плотно облегли пластическое искусство танцевъ.

Искусство танцевъ по самому существу своему, какъ культъ пластическихъ формъ, органически враждебно всякимъ покрываламъ и въ особенности самому тяжелому изъ нихъ—восьмому—покрывалу буржуазной нравственности. Это—самое грубое, самое сѣрое и самое тяжелое изъ всѣхъ покрывалъ; средневѣковая церковность, начавъ мистеріями съ полуобнаженными исполнителями, кончила тѣмъ, что плотно окутала этимъ покрываломъ дѣвственную античную наготу.

III.

Исторія балета тѣсно связана съ исторіей балетныхъ покрывалъ, т. е. костюма. Объ этомъ слѣдовало бы написать цѣлое изслѣдованіе, которое могло бы войти отдѣльной главой въ общую исторію костюма, но для нашей цѣли достаточно будетъ нѣсколькихъ словъ. Интересно отмѣтить лишь важнѣйшія мгновенія этой эволюціи, превратившей бронированный костюмъ танцовщицъ эпохи Людовика XIII въ тарлатановый тюникъ нашего времени, который, въ свою очередь, стремится исчезнуть, чтобы уступить мѣсто античной тюникъ, и, наконецъ, обнаженію.

Въ балетахъ до 1681 г. женщинъ совсѣмъ не было. Но въ этомъ году Люлли, поддержанный придворными дамами, рѣшилъ ввести женскій элементъ въ балетъ «Торжество Амура». Первыми кордебалетными танцовщицами были: наслѣдная принцесса, m-lle де-Пуатье, m-me де-Севинье и другія великосвѣтскія дамы. Успѣхъ этого нововведенія былъ огромный. Аристократки были одѣты въ тяжелые придворные костюмы, стѣснявшіе ихъ движенія и дѣлавшіе ихъ похожими на неподвижные манекены. Профессіональныя танцовщицы появились въ балетѣ, по словамъ Новерра, гораздо позднѣе, но подражали имъ въ отношеніи костюма.

Танцовщица Салле. Эпоха Людовика XV.

С картины Н. Ланкре.

Такъ продолжалось до 1721 г., когда явилась знаменитая Камарго. Она произвела революцію въ балетномъ костюмѣ, укоротивъ тяжелую юбку на... нѣсколько дюймовъ. Всѣ были возмущены такой дерзостью, такимъ «скандаломъ». Но зато это дало танцовщицѣ возможность выйти изъ заколдованнаго круга менуэтовъ и павановъ и изобрѣсти нѣсколько новыхъ классическихъ движеній. Вслѣдъ за Камарго, конечно, и другія танцовщицы поспѣшили укоротить юбки. Этотъ костюмъ, такъ возмутившій современниковъ, мы знаемъ по извѣстной картинѣ Ланкрэ и по воспроизведенію его на нашей Маріинской сценѣ въ балетѣ «Испытаніе Дамиса» («Variation du temps de la Camargo» — Преображенская).

Тѣмъ не менѣе танцовщицы эпохи Людовика XV продолжали еще носить тяжелѣйшія придворныя платья, изображали-ли онѣ придворныхъ дамъ, дріадъ или вакханокъ.

Танцовщица Саллэ первая появилась на сценѣ Ковентгарденскаго театра въ Лондонѣ въ газовой тюникѣ греческаго покроя; она изображала Галатею въ балетѣ «Пигмаліонъ». Эффектъ получился поразительный! Ее забросали кошельками съ золотомъ, и этотъ вечеръ далъ ей двѣсти тысячъ франковъ.

Но борьба тяжелыхъ платьевъ съ легкими продолжалась еще болѣе столѣтія съ перемѣннымъ счастьемъ и только Великая Французская Революція положила конецъ этой борьбѣ. Люди французской революціи черпали свои идеалы въ античной республикѣ Греціи и, подобно Петру Великому, придавали большое значеніе внѣшности. Чуть ли не главное вниманіе было обращено на реформу костюма, который старался приблизиться къ античной тюникѣ. Актрису Майяръ носили по Парижу въ роли богини Разума почти обнаженною.

И, наконецъ, послѣ Террора, наступило рѣшительное торжество «вуалированнаго обнаженія». Нужно было какъ можно скорѣе покончить съ «предразсудками времени», и тогда началось увлеченіе античнымъ міромъ, а на сценѣ — античной тюникой, которую стали преувеличенно укорачивать.

Но ни климатъ, ни нравы все-таки не могли допустить подлиннаго обнаженія. Нужна была симуляція. И вотъ Маллъо, состоявшій костюмеромъ при Оперѣ, изобрѣлъ симуляцію обнаженія—блѣдно-розовое вязаное трико (по другимъ источникамъ, оно было изобрѣтено значительно раньше). Подлиннаго обнаже-

Жераръ де Лэрессъ. Хороводъ. „Choreae honestae Licitae, at turpes abominandae". Съ старинной Бельгійской гравюры.
(Собр. В. Свѣтлова).

нія ногъ не было, а иллюзія была. Придраться было не къ чему, потому что настоящаго обнаженія не было, а пластика все-таки торжествовала. Даже папа разрѣшилъ на сценахъ своихъ театровъ употребленіе трико, только приказалъ перекрасить его въ голубой цвѣтъ, чтобы оно не походило на тѣло.

Разъ появилось трико—эта данъ человѣческому лицемѣрію—явилась возможность укорачивать тюнику, которая, въ концѣ концовъ, путемъ постепенныхъ и настойчивыхъ урѣзываній и превратилась въ современныя балетныя тюники, съ тѣхъ поръ деспотически властвующія на хореографическихъ сценахъ, какъ до того властвовалъ тяжелый костюмъ эпохи Людовика XIII. Тогда Минервы, Діаны, Нимфы, Наяды и Дріады были одѣты въ тяжелые придворные костюмы и получалась художественная нелѣпость; теперь балетныя пейзанки («Жавотта») и придворныя дамы («Раймонда») танцуютъ въ газовыхъ короткихъ тюникахъ. Получилась другая художественная нелѣпость, противъ которой давно уже ропщутъ художники и люди со вкусомъ.

Балетный костюмъ начался съ того, что его вовсе не было: въ рощахъ полумифической Эллады дѣвушки плясали почти или вовсе обнаженныя. Христіанство воздвигло гоненіе на античное

Л. Бакстъ. Костюмъ «Нимфы Эхо» изъ балета «Нарциссъ».

обнаженіе и Средніе Вѣка тщательно закутали человѣческое тѣло. И только долгая и упорная борьба привела танцовщицъ къ тюникамъ и трико, которое въ основной идеѣ своей—только уступка человѣческой испорченности. Идея балета—идея классическихъ линій и формъ; слѣдовательно, костюмъ танцовщицы долженъ отвѣчать этой идеѣ.

Дунканъ, подобно Саллэ, сдѣлала новый рѣшительный шагъ къ подлинному костюму танцовщицы. «Играя на рояли, никто не вздумаетъ надѣть на руки перчатки. Танцуя ногами, безсмысленно натягивать на нихъ трико». Вотъ ея девизъ.

Такимъ образомъ въ Двадцатомъ вѣкѣ балетный костюмъ, совершивъ полный и замкнутый кругъ эволюціи, вернулся (или долженъ скоро вернуться) къ своему первоначальному пункту—къ цѣломудренному античному обнаженію, которое рѣшительно никого не смущало въ далекія времена древней Эллады.

IV.

Но наша публика пока еще смущается... Въ обществѣ и печати, даже среди артистовъ старыхъ традицій, раздаются иногда «возмущенные» протесты и обвиненія новыхъ художниковъ Хореографіи въ «безнравственности». Не такъ давно мнѣ пришлось прочитать книжку, въ которой авторъ ея, врачъ, смотритъ на балетъ, какъ на одну изъ причинъ общественной безнравственности, какъ на возбудителя половыхъ центровъ нервныхъ людей. «Ноги въ трико, подъ цвѣтъ голаго тѣла, задираются такъ, что открываются самыя верхнія части бедеръ... Въ жертву этому искусству приносятся стыдливость, нравственность и цѣломудріе... Разъ, что возбуждено половое чувство, эстетическимъ эмоціямъ не мѣсто».

Но вѣдь только паціенты Крафта Эбинга способны приходить въ «половое возбужденіе», созерцая въ музеяхъ и галлереяхъ античную скульптуру, которая вся—обнаженная, или танцовщицу на сценѣ съ ея пластическими движеніями.

Человѣкъ съ нормальной организаціей и нормальнымъ воображеніемъ не приходитъ такъ легко въ возбужденіе и не способенъ увидѣть порнографію тамъ, гдѣ только красота человѣческихъ формъ, красота ритма и движеній. Только человѣкъ съ

извращеннымъ воображеніемъ можетъ ничего не замѣтить въ балетѣ, кромѣ «трико тѣлеснаго цвѣта» и «задиранія ногъ». Неужели въ такой пластической драмѣ, какъ «Эсмеральда» (изъ Гюго), нѣтъ ничего, кромѣ порнографіи? Неужели «Жизель», (изъ Гейне)—эта хореографическая картинка чистой, обманутой любви, эта мимическая драма, полная элегической грусти,—способна возбуждать пресловутые «центры» стыдливыхъ людей. А поэтическая сказка «Капризы Бабочки» (изъ Полонскаго), а русская народная сказка «Жаръ Птица», а «Коппелія» (изъ Гофмана), а «Щелкунчикъ», прелестная картинка дѣтской жизни, а, наконецъ, и всѣ остальные балеты, черпающіе свои сюжеты изъ міровой литературы?

Если мы возьмемъ сочиненія Добролюбова, то найдемъ тамъ замѣчательную формулу по интересующему насъ вопросу: «Нравственно или безнравственно произведеніе — это зависитъ отъ того взгляда, который кидаетъ на него зритель. Есть, вѣдь, люди, у которыхъ, при взглядѣ на Венеру Милосскую, является только одна мысль: «А она того... годится»... Неужели же мыслями и взглядами такихъ извращенныхъ пошляковъ и должно руководствоваться искусство? Тогда пришлось бы вычеркнуть изъ жизни не только Венеру Милосскую, не только чуть не всю живопись, но и всего Шекспира, и «Фауста» Гете, и мало ли еще что! И всѣхъ этихъ «развратныхъ пошляковъ» въ родѣ Бальзака, Зола, Мопасана, Гейне, Байрона, кстати Лермонтова за его «Казначейшу» и Пушкина (за многіе грѣхи), и Мирбо, и Люиса—собрать въ одну кучу и сжечь! А «нравственный» зритель или читатель пусть уподобится добродѣтельной старушкѣ и принесетъ съ собою полѣно цѣломудрія.

О книжники, фарисеи и лицемѣры нравственности и добродѣтели! Что только можетъ придти въ ваши головы, когда вы подходите къ произведенію искусства съ затаенной цѣлью видѣть только трико тѣлеснаго цвѣта и верхнюю часть бедеръ? Цѣломудріе не станетъ ихъ разыскивать въ прекрасномъ. Увлеченное поэзіей прекраснаго, оно даже не замѣтитъ ихъ. Другое дѣло—лицемѣрное ханжество и извращенная чувственность: они только и замѣтятъ «трико».

Но такимъ цѣнителямъ искусства нужна не картина, не статуя, не балетъ, не поэзія, а просто курсъ нравственнаго оздоровленія.

V.

Но вернемся къ исторіи балетнаго костюма. Въ тѣсной связи съ эволюціей костюма находится и эволюція танцевъ.

Дѣйствительно, мыслимо ли себѣ представить танцовщицу, исполняющую, напримѣръ, коду 2-го акта «Лебединаго Озера» въ длинномъ тяжеломъ платьѣ съ фижмами? Плавныя, медленныя и спокойныя движенія менуэта — другое дѣло. Но, когда юбка стала короче, ноги высвободились изъ-подъ громоздкаго и длиннаго костюма, явилась возможность и даже необходимость болѣе легкихъ, болѣе воздушныхъ движеній. Я уже говорилъ, что прежнія балетныя pas временъ придворныхъ костюмовъ заставляли танцовать лишь въ горизонтальной плоскости, а pas временъ тюниковъ добавили къ горизонтальной и вертикальную. Прежнее тяготѣніе къ землѣ замѣнилось стремленіемъ отъ земли—вверхъ, и характеръ танцевъ terre-à-terre смѣнился влеченіемъ къ воздушности, легкости, летучести.

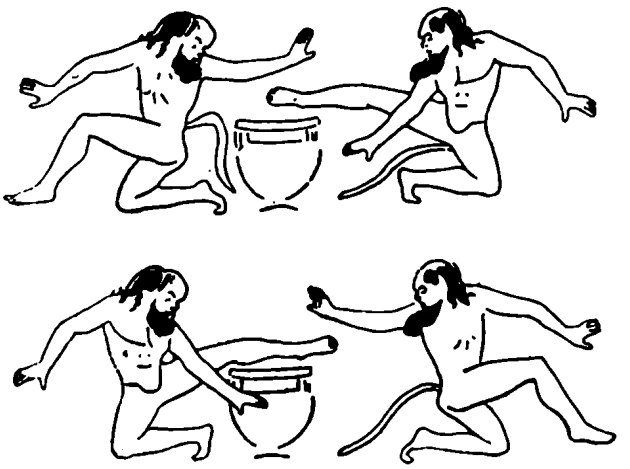
Итакъ, съ измѣненіемъ костюма измѣнились и танцы. Пируэтъ, которымъ стали злоупотреблять въ послѣднюю эпоху развитія виртуознаго классическаго танца, явился изъ Штутгарта, гдѣ онъ изобрѣтенъ танцовщицей Гейнель (Heinel). M-lle Гейнель появилась въ 1766 г. на сценѣ Opéra въ Парижѣ и изумила зрителей невѣдомыми дотолѣ пируэтами. Позднѣе всѣ танцовщицы и танцовщики стали ей подражать и, конечно, съ теченіемъ времени превзошли ее въ искусствѣ пируэта. Гардель и Вестрисъ пошли дальше, усовершенствовали пируэтъ и развили изъ него другое pas, быстро получившее право гражданства въ балетномъ классицизмѣ — это ronds de jambe. Затѣмъ, идя по пути, указанному Гейнель, изобрѣли такъ называемый grande pirouette (à la seconde).

Камарго уже знала начатки антраша. Но, въ дѣйствительности, это pas развилось съ измѣненіемъ балетнаго костюма и достигло полнаго блеска въ 1750 г., когда танцовщица Лами (Lamy) безъ всякихъ видимыхъ усилій стала ихъ дѣлать по шести и восьми. Апогея славы и популярности антраша достигли въ 1766—1800 годахъ; затѣмъ въ разныя времена появились cabrioles, jettés, jettés en tournant, sissonne и др.

VI.

Я не собираюсь, конечно, давать здѣсь исторію происхожденія каждаго pas современнаго балетнаго танца. Я хотѣлъ только указать на преемственную связь танца съ костюмомъ. Чѣмъ костюмъ становился короче, тѣмъ свободнѣе, виртуознѣе и сложнѣе дѣлались танцы.

Вступивъ на путь виртуозности, театральный танецъ все



Античные танцы (по вазовой живописи).
Пляски Сатировъ. (Прислядка).

болѣе и болѣе развивалъ хореографическую технику. Въ современной Хореографіи количество виртуозныхъ pas громадно.

Съ тѣхъ поръ, какъ укороченные тюники дали возможность балетному танцу вступить на путь виртуозности, двѣ школы въ Европѣ посвятили себя развитію техники классическаго танца: школа Французская и школа Итальянская. Первая—надолго еще сохранила плавность и мягкость, которыя можно назвать «менуэтными». Вторая откровеннѣе пошла по новому пути и, имѣя въ своемъ историческомъ народномъ прошломъ такіе бурные танцы, какъ Тарантелла или Сальтарелло, сдѣлалась представительницей рѣзкаго танца, часто пріобрѣтающаго характеръ «гротескъ».

Съ тѣхъ поръ, какъ короткій костюмъ «далъ волю ногамъ», всѣ балетмейстеры стали обращать вниманіе преимущественно

В. Нижинскій, въ Сіамскомъ танцѣ.

Фот. [illegible]

на ноги и на развитіе ихъ въ смыслѣ техники. Мало-по-малу, это увлеченіе привело почти къ полному пренебреженію правильной постановкой корпуса, и въ особенности пластичнаго владѣнія руками (port de bras). Между тѣмъ полное художественное впечатлѣніе въ движущейся пластикѣ получается лишь отъ взаимодѣйствія и гармоничной связи между всѣми частями фигуры, а въ танцѣ не менѣе важны постановка головы, рукъ и корпуса, чѣмъ постановка ногъ. Старыя хореографическія школы почти совершенно пренебрегаютъ въ человѣческой фигурѣ всѣмъ, кромѣ ногъ. Поэтому на современныхъ сценахъ мы видимъ много

Античные танцы (по вазовой живописи).
Вакханка (corps cambré). Вакхантъ (corps penché en avant).

танцовщицъ и танцовщиковъ, безукоризненно владѣющихъ ногами и не обращающихъ почти никакого вниманія на постановку корпуса и рукъ.

Настоящему цѣнителю пластическаго танца трудно восхищаться танцовщицей, которая виртуозно дѣлаетъ jettés en tournant вокругъ сцены, держа при этомъ кое-какъ корпусъ и голову и махая руками, какъ крыльями дореформеннаго телеграфа. Получается далеко не художественное впечатлѣніе пластической гармоніи, а лишь впечатлѣніе антихудожественнаго акробатическаго tour de forç'a, которому мѣсто не на хореографической сценѣ, а на аренѣ цирка.

Напротивъ, въ античныхъ танцахъ древнихъ Грековъ, которые обладали, какъ извѣстно, большимъ чувствомъ пластики,

движенія и постановка рукъ играли большую роль. Руки, судя по фресковымъ и вазовымъ рисункамъ, были всегда во взаимодѣйствіи съ ногами танцовщицы, даже въ танцахъ, лишенныхъ характера благородства; чувствовалась общая связь между отдѣльными частями всей фигуры, и получалась та пластическая гармонія танца, которую виртуозныя школы Хореографіи почти уничтожили въ своемъ одностороннемъ увлеченіи ногами танцовщицъ.

Но съ тѣхъ поръ какъ умерли старые балетмейстеры, головоломной балетной техникѣ неизбѣжно долженъ былъ наступить конецъ.

По этому поводу интересно вспомнить мнѣніе извѣстной балерины Гейтенъ. По ея словамъ, итальянская балетная гимнастика требуетъ и соотвѣтствующихъ учителей. При полномъ оскудѣніи старыми балетмейстерами немудрено, что несчастья съ танцовщицами происходятъ такъ часто. За послѣднее десятилѣтіе въ одномъ московскомъ балетѣ Хлюстинъ сломалъ ногу, Джури дѣлали операцію на ногѣ, покойная Рославлева сильно повредила ногу, Гельцеръ иногда цѣлыми сезонами страдаетъ ногами. «Вотъ посмотрите,—говоритъ въ своемъ интервью Гейтенъ,—мы танцовали въ такихъ туфляхъ: носокъ мягкій, гнется во всѣ стороны, а вотъ итальянскій, жесткій, его не согнешь, въ немъ такъ много подложено, что онъ неуклюжій, круглый, стучащій. Мы работали всею ногою и все-таки ногъ не ломали; мы выходили въ отставку съ здоровыми ногами, теперь даже служатъ съ больными».

Итакъ, техника балетнаго танца итальянской школы къ концу Девятнадцатаго вѣка пріобрѣла столь подробное развитіе, такую сложнѣйшую виртуозность, что дальше идти стало некуда, если не переступать грань художественности, если не отказаться отъ основныхъ законовъ пластики, если не перешагнуть въ акробатизмъ и гимнастику дурного тона, не имѣющую ничего общаго съ истиннымъ искусствомъ.

Такимъ образомъ, балетные танцы, доведенные до послѣдней степени виртуозности, должны были остановиться въ развитіи. Но искусство, остановившееся на мертвой точкѣ, искусство, не имѣющее возможности двигаться, искусство, обреченное повторять изо дня въ день самое себя, перестаетъ быть искусствомъ, потому что безконечное и точное повтореніе однихъ и тѣхъ же pas, хотя бы въ различныхъ обстановкахъ и даже

Федорова — Та-Оръ изъ балета «Клеопатра»
Фот. А. Беръ и Нарцикъ.

различныхъ комбинаціяхъ, уже превращается въ ремесло, не имѣющее никакой художественной цѣнности.

И мы видѣли, какъ постепенно и систематически балетъ умиралъ на лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы; какъ онъ съ каждымъ годомъ падалъ и терялъ значеніе самостоятельнаго искусства; какъ исчезалъ къ нему интересъ зрителей; какъ даже выдающіяся танцовщицы виртуозной школы не могли оживить интересъ къ балету, какъ къ искусству; какъ онъ пріобрѣталъ все болѣе и болѣе служебную роль, добавочнаго дивертисмента къ оперѣ и какъ, наконецъ, композиторы стали пренебрегать имъ и обходиться безъ него даже и въ оперѣ (напримѣръ, Вагнеръ, за исключеніемъ «Тангейзера», «парижской редакціи»,— въ видѣ уступки вкусамъ французской публики).

Послѣдніе годы Девятнадцатаго вѣка и начало Двадцатаго вѣка были самымъ тяжелымъ временемъ упадка балета. Казалось, онъ пережилъ самъ себя, безнадежно обветшалъ и никогда не воскреснетъ вновь. Въ этомъ періодѣ старческаго маразма онъ пребываетъ и понынѣ на двухъ когда-то лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы—въ Миланѣ и, увы, въ Парижѣ.

VII.

Говоря о современномъ балетѣ, нельзя обойти Дунканъ. Ея роль въ дѣлѣ оживленія и обновленія обветшавшей Хореографіи громадна.

Пропаганда Дунканъ, въ общихъ чертахъ, заключается въ борьбѣ съ обветшавшими формами балета, какъ въ смыслѣ нелѣпыхъ и неудобныхъ нынѣшнихъ тюниковъ, такъ и въ смыслѣ современнаго балетнаго танца, доведеннаго въ своемъ техническомъ совершенствѣ до акробатическаго безвкусія, т. е. нелѣпости. По мнѣнію Дунканъ, сценическій танецъ есть культъ пластики, и танцовщица — одухотворенная статуя, реализированный мифъ о Галатеѣ. Красота человѣческаго тѣла имѣетъ особое, индивидуальное выраженіе, которое безсмысленно скрывать отъ зрителя «покрывалами», и съ точки зрѣнія здоровой эстетики, и съ точки зрѣнія здоровой нравственности. Ибо полуобнаженіе возбуждаетъ всегда болѣе нездороваго любопытства и дурныхъ мыслей, чѣмъ откровенное обнаженіе. Полумѣра, недоговоренный намекъ никогда не даетъ удовлетворенія ни одной сторонѣ. Несомнѣнно,

во всякомъ обществѣ найдутся люди, которые способны, какъ я уже говорилъ, въ античной музейной статуѣ увидѣть порнографію. Но ради такихъ людей необходимо ли закрыть остальнымъ людямъ доступъ въ музеи?

Поэтому свою реформу Дунканъ, какъ Камарго и Салль, начала съ костюма. Реформа эта очень проста: Дунканъ совершенно отвергла вѣковыми традиціями освященное трико, какъ симуляцію тѣла, и замѣнила условные балетные тюники — античной тюникой. Тѣло, испорченное корсетомъ, трико и башмаками, получило пластическую свободу и непринужденную, естественную красоту. Сообразно съ реформой костюма должны были измѣниться и самые танцы.

Для ногъ, лишенныхъ балетныхъ башмаковъ съ ихъ «набитыми» носками, стали, конечно, немыслимы такъ называемые пуанты и все, что съ этими пуантами связано: пируэты, fouéttées и прочее. Поэтому сразу цѣлый арсеналъ современнаго балетнаго танца исчезъ изъ элемента Дунканизма.

Но зато возобладали движенія естественныя, свободныя, отвѣчающія или творческому инстинкту танцовщицы, или выраженію психологическаго состоянія ея души. Вмѣстѣ съ тѣмъ руки и корпусъ, освобожденный отъ стѣснительнаго корсета, получили полную гибкость, свободу дѣйствія, выраженія и участія въ остальныхъ движеніяхъ тѣла.

Въ танцахъ Дунканъ особенно обращаетъ на себя вниманіе игра рукъ (bras). Дѣятельное участіе рукъ въ танцовальныхъ ритмахъ есть вообще особенность восточныхъ экзотическихъ танцевъ, въ чемъ мы могли убѣдиться, когда въ Петербургъ пріѣзжала королевская Сіамская труппа. Но современный балетъ совершенно утратилъ пластическую функцію port de bras. Дунканъ возстановила ее.

Это — относительно внѣшнихъ формъ Дунканизма. Что касается внутренняго его содержанія, идея Дунканизма — вернуть танцы къ ихъ первоисточнику, къ античному міросозерцанію, къ источнику юнаго искусства, къ Миѳологіи, этой богатой сокровищницѣ народной фантазіи, изъ которой сложился весь бытъ древнихъ Грековъ. Справедливо говорятъ, что пляска сопровождала древняго Эллина отъ колыбели до могилы. Дунканъ возрождаетъ этотъ античный смыслъ танца, какъ естественное выраженіе состоянія души. И ея танцы такъ же далеки отъ стараго

Л. Бакстъ. Костюмъ «Беотійца» изъ балета «Нарцисъ».

балета, съ его традиціями, условностями, техникой и вычурностью, какъ далека и сама наша жизнь отъ античной.

Очень ошибаются тѣ, кто думаетъ, будто протестъ Дунканъ противъ путей, на которыхъ утвердился европейскій традиціонный балетъ, былъ неожиданностью или внезапнымъ откровеніемъ.

Еще Гейне протестовалъ противъ традицій «классическаго» балета и восхвалялъ современную ему новаторшу, въ родѣ Дунканъ.

«Танецъ и танцовщица — говоритъ онъ устами героя своего разсказа — властно завладѣли всѣмъ моимъ вниманіемъ. То не былъ классическій танецъ, царящій до сихъ поръ въ нашихъ балетахъ, въ которыхъ, какъ и въ лжеклассической трагедіи, господствуетъ искусственность. Правду сказать, мнѣ досадно смотрѣть на парижскій балетъ въ Большой Оперѣ, гдѣ сохранились во всей чистотѣ преданія классическаго танца, тогда какъ Французы ниспровергли традиціи въ другихъ искусствахъ. Лорансъ не была великой танцовщицей; кончики ея пальцевъ не были какъ слѣдуетъ вытянуты, ноги не были выломаны для всевозможныхъ позицій, она ничего не понимала въ та́нцахъ, какъ имъ учитъ Вестрисъ, но она танцовала такъ, какъ природа велитъ танцовать людямъ. Все существо ея гармонировало съ этой пляской; не только ноги, но и все тѣло ея и лицо танцовали съ нею. Она танцовала, какъ Судьба! Не были ли это отрывки изъ какой-нибудь древней пантомимы? Или это былъ только разсказъ изъ частной жизни? Иногда молодая дѣвушка наклонялась къ землѣ, будто прислушивалась, не несется ли къ ней подземный голосъ... Въ эти минуты она дрожала, какъ осенній листъ».

Вотъ съ какихъ поръ передовые люди искусства возставали уже противъ окаменѣлыхъ традицій существующаго балета.

Но вернемся къ Дунканъ. Ея танцы колоритно живописуютъ намъ картины жизни древней Эллады. Миѳологическія сцены, чтобы быть понятыми, требуютъ выразительной мимики; Скиѳскій танецъ требуетъ бурнаго темперамента, лирическія сцены — нѣжнаго настроенія, наконецъ, внѣшняя сторона — пластическій рисунокъ танца — чувства ритма. Словомъ, въ ея искусство входятъ всѣ элементы, изъ которыхъ складывается артистическая индивидуальность танцовщицы.

Но Дунканъ показала намъ не только свои сольные танцы, но и танцы своихъ ученицъ, хоровые, на нашемъ языкѣ — корде-

балетные танцы. И въ нихъ мы увидѣли одухотворенную пластику, естественную свободу, подчиненную только ритму музыки, какъ все въ природѣ подчинено ритму жизни. И она дала намъ понять, *что* можетъ быть новый балетъ въ ея представленіи.

Гейне и Дунканъ, не будучи профессіоналами, возстали противъ традицій стараго балета. И еще гораздо раньше ихъ—знаменитый Новерръ, мысли котораго о балетѣ до того свѣжи, что его книгу читаешь, словно она написана въ наши дни. Къ сожалѣнію, этотъ писатель знакомъ очень немногимъ пишущимъ о Хореографіи. Но профессіоналы такъ закрѣпощены старыми традиціями, что не хотятъ или не могутъ признать новшествъ Дунканъ за нѣчто цѣнное или по крайней мѣрѣ такое, во что слѣдовало бы хотя критически вникнуть. На «Международномъ Конгрессѣ профессоровъ Хореографіи», состоявшемся въ 1908 году въ Берлинѣ, было высказано, что «лично у Дунканъ нога отъ колѣна внизъ недостаточно красива, ниже щиколки не даетъ строгаго рисунка, спина ея не эстетична, и *все ея хореографическое искусство* вздуто рекламой и не займетъ даже и маленькой главы въ исторіи классическихъ танцевъ»...

Насколько все это близко къ истинѣ, мы видимъ изъ того, что, если бы собрать все, что писалось о Дунканъ и ея школѣ только въ одной Россіи художниками, профессорами, музыкантами, писателями и критиками, то получилась бы не только маленькая глава, но очень увѣсистый томъ.

VIII.

Въ чемъ же заключается реформа Дунканъ въ своихъ основныхъ чертахъ?

Дунканъ обратила серьезное вниманіе на музыку: она включила въ свой репертуаръ Глюка, Моцарта, Вагнера, Чайковскаго, Шопена, Бетховена, Шуберта и многихъ другихъ. Нѣкоторымъ профессіональнымъ музыкантамъ это претвореніе классическихъ звуковъ въ классическія движенія показалось дерзостью и профанаціей; оно возбудило даже цѣлую полемику. Эта обидчивость музыкантовъ совершенно непонятна ни съ какой точки зрѣнія. Съ тѣхъ поръ, какъ такіе композиторы какъ Чайковскій, Глазуновъ, Стравинскій, Дюкасъ, Дебюсси и другіе дали шедевры въ области хореографической музыкальной литературы, можно ли

говорить о профанаціи музыки въ примѣненіи ея къ балету? Не нужно забывать, что еще значительно раньше Бетховенъ написалъ балетъ («Прометей»), что Седьмая симфонія его, по мѣткому выраженію Вагнера, есть не что иное, какъ «апоѳеозъ Танца»; и Глюкъ въ «Орфеѣ» отвелъ большое мѣсто балету, какъ и Вагнеръ въ «Тангейзерѣ». Тутъ, конечно, могутъ быть споры о примѣненіи той или другой музыкальной вещи, не написанной спеціально для танцевъ, къ балету. Но вопросъ о балетной музыкѣ—очень сложный вопросъ и ему слѣдовало бы посвятить особое изслѣдованіе. Да и Дунканъ считаетъ этотъ вопросъ далеко невыясненнымъ, а требующимъ дальнѣйшихъ исканій и опытовъ. Заслуга ея въ томъ, что она указала на музыкальныя сокровища, еще никѣмъ не тронутыя, да еще на то, что нѣтъ необходимости писать для танцевъ спеціально «балетную» музыку; въ ея идеѣ танцы есть тѣ же симфоническія вдохновенія, выраженныя инымъ языкомъ. Въ ея реформѣ важенъ принципъ *единенія* мелодіи съ пластическимъ движеніемъ. По давно извѣстному афоризму—Скульптура есть застывшая Музыка. Дунканъ объединила, сблизила музыку съ скульптурой, связавъ ихъ съ танцами, приведя въ движеніе скульптурно-застывшую мелодію.

О томъ, что Дунканъ реформировала другой важный элементъ балета—костюмъ, я уже говорилъ въ этомъ очеркѣ и возвращаться къ этому вопросу не буду.

Главное же основное значеніе реформы Дунканъ для танцевъ заключается въ томъ, что она громко заявила всей своей дѣятельностью о *единствѣ танца*, т. е. о неотдѣлимости его отъ музыки, и смысла изображаемаго художественнаго момента; о томъ, что танцы не есть механическое воспроизведеніе условныхъ техническихъ пріемовъ, довлѣющихъ сами себѣ, а ритмическое и вдохновенное переживаніе изображаемаго, иначе говоря, осмысленность танца, чувство и ритмъ его, должны стоять выше виртуозной механики стараго классицизма. Часто повторяемые механическіе пріемы, хотя бы и высокаго по виртуозной техникѣ совершенства, превращаются, въ концѣ концовъ, въ мало интересное для художника ремесло. Элементъ творчества и увлеченія есть необходимое условіе художественности, иногда внѣ зависимости отъ формы, въ которую танцы выльются. Съ этой точки зрѣнія Дунканъ смѣло отбросила весь арсеналъ механической виртуозности, которая до нея казалась традиціонной необходимостью балета.

IX.

Какъ отразилась новая проповѣдь Дунканъ на современномъ балетѣ? И примѣнимы ли вновь провозглашенные принципы къ большому балету?

Фокинъ явился первымъ и самостоятельнымъ проводникомъ этихъ принциповъ на большой сценѣ. Фокинъ, какъ Дунканъ, отвергъ всю схоластику традиціоннаго балетнаго катехизиса, требовавшаго для выдѣленія «балерины» въ извѣстномъ мѣстѣ балета большого pas d'action съ неизмѣнными adagio, вариаціями и кодой, въ другомъ мѣстѣ обязательнаго pas de deux, а въ третьемъ—вариаціи солистовъ, а въ четвертомъ—кордебалетнаго ballabile. Фокинъ не заботится обо всѣхъ этихъ штампахъ и шаблонахъ «классическаго» балета. Онъ беретъ произведеніе и ставитъ его въ духѣ музыки, въ духѣ смысла его, въ духѣ его художественнаго ритма. Ему все равно, придется ли вариація на томъ или иномъ мѣстѣ, или ея вовсе не будетъ, если она не вызывается хореографической необходимостью произведенія. Ему вовсе не интересно, что «балерина» уравнена въ правахъ съ остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли, если это не вызывается логической необходимостью сюжета или музыки. Прежде, къ классическому ансамблю подгонялся сюжетъ. Въ балетахъ Фокина нѣтъ этого классическаго ансамбля въ его прежней трактовкѣ, если онъ не вызывается хореографической необходимостью. Хореографическій рисунокъ и хореографическія краски—вотъ что интересуетъ Фокина, и надо отдать ему справедливость, этотъ рисунокъ всегда у него строгъ и изященъ, а краски—блестящи; въ его группахъ много свѣжести и новизны.

Я не буду говорить подробно о спорахъ и распряхъ по поводу его новыхъ балетовъ. О нихъ такъ много писалось за и противъ, что, вѣроятно, у всѣхъ, интересующихся балетомъ, эта полемика свѣжа въ памяти. Достаточно сказать—и это очень важно съ точки зрѣнія новыхъ вѣяній—что Фокинъ стилизуетъ свои произведенія, т. е. придаетъ имъ тотъ внутренній смыслъ и ароматъ эпохи, которыхъ требуетъ содержаніе балета. Такимъ образомъ весь блескъ стиля Людовика XIV, вся эта пестрота, кричащая роскошь, причудливость и мадригальная сентиментальность

Л. Шолларъ. Эстрелла — Карнавалъ.
Фот. К. Фишеръ.

ность отражены у него въ «Павильонѣ Армиды». Романтическая мечтательность Шопена, его изящная впечатлительность, его болѣзненная грусть съ кратковременными вспышками почти безпричинной радости, нашли свое выраженіе въ «Шопеніанѣ».

А нѣмецкая романтика Шумана? Вспомнимъ «Карнавалъ» и воплощеніе его Фокинымъ. Шумной, бурной музыкой охарактеризованъ у Шумана неугомонный Флорестанъ и меланхолическимъ адажіо деликатный мечтатель Эвзебій. Съ нѣжной страстью написана характеристика Кіарины (Клары Викъ — жены композитора, единственной любви всей его жизни) и радостными праздничными звуками нарисована Эстрелла (Эрнестина Фрикенъ). И вокругъ Кокетки, Влюбленнаго и Мечтателя въ необычайномъ престиссимо кружится бабочка, прыгаютъ танцующія буквы (A. S. C. H.). Нѣсколько прелестныхъ эпизодовъ—Признаніе, Прогулка, и затѣмъ все кончается маршемъ Давидова-союза противъ филистеровъ, т. е. гражданъ съ буржуазными вкусами, мирный сонъ которыхъ долженъ быть нарушенъ шумомъ этого карнавальнаго праздника. Жаль, что выпущенъ Сфинксъ — синтетическая нота всей идеи борьбы новаго начала съ старыми традиціями. Я думаю, что «Карнавалъ»—самая интимная вещь Шумана, тѣснѣйшимъ образомъ слитая какъ съ его духовными эмоціями, такъ и съ эпизодами его жизни. Эти короткія нотныя записи душевныхъ движеній, этотъ выразительный звуковый импрессіонизмъ, это богатство музыкальныхъ идей приводили въ восторженное состояніе двухъ величайшихъ виртуозовъ эпохи—Клару Викъ и Франца Листа. «Карнавалъ» облеченъ въ роскошныя оркестровыя одежды такими художниками инструментовки, какъ Глазуновъ, Римскій-Корсаковъ, Лядовъ, Аренскій, Черепнинъ, Петровъ (А. А.) и др.

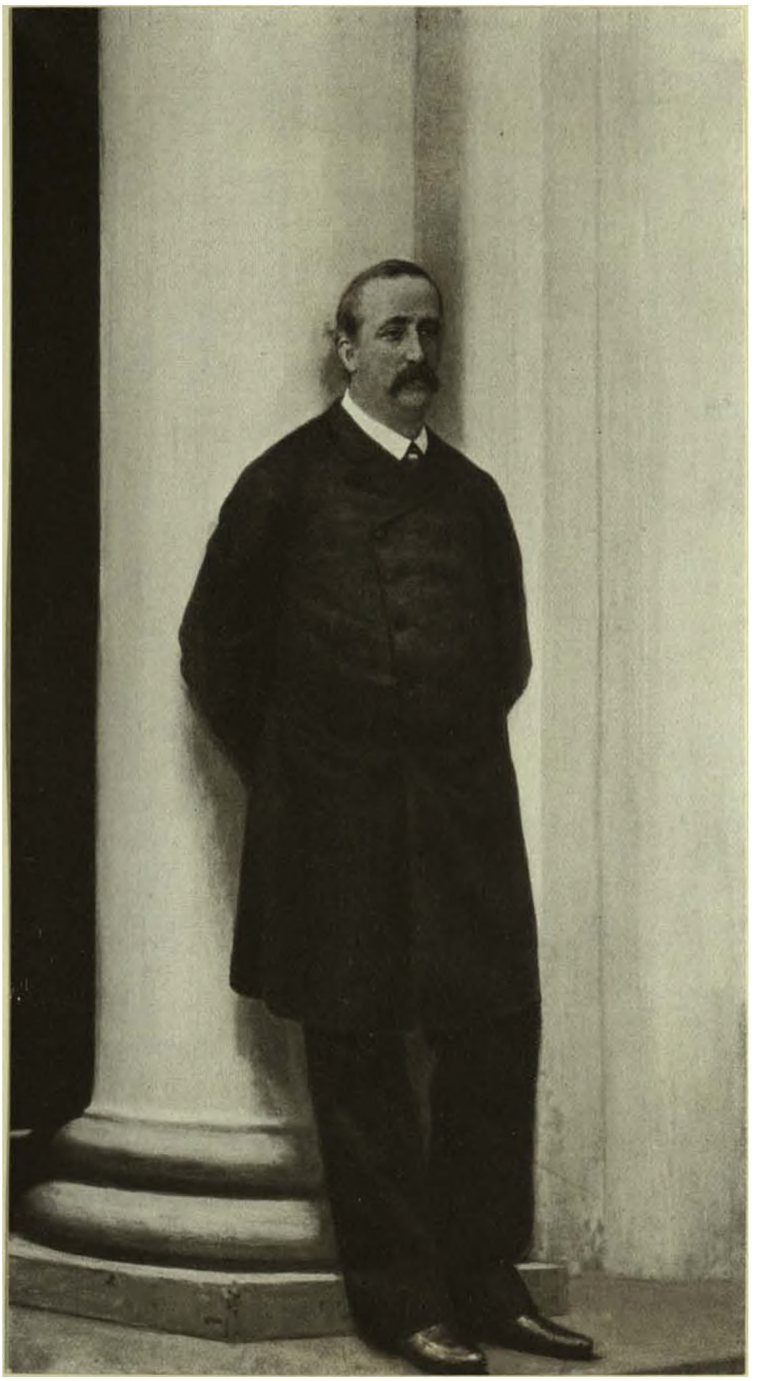
Слѣдовало-ли фортепьянную музыку «Карнавала» превращать въ оркестровую? Музыкальная критика принципіально сказала «нѣтъ»: интимныя мысли, вложенныя Шуманомъ въ его коротенькіе эскизики, конечно, нѣсколько страдаютъ, нѣсколько грубѣютъ и расплываются въ оркестровомъ морѣ и иногда трудно отыскать подъ этими пышными формами деликатныя недомолвки и тонкіе намеки очаровательныхъ мыслей композитора. Но если отрѣшиться отъ почтительнаго педантизма, то хореографическій «Карнавалъ» остается удачной попыткой Фокина дать воплощеніе мечтамъ музыканта. Въ этой вещицѣ столько лакомыхъ деталей,

столько удачныхъ находокъ, столько художественнаго вкуса! Что ни говорите, а Шуманъ былъ бы счастливъ, если бы могъ видѣть такое художественное воплощеніе своей философско-поэтической грезы! А хореографическое исполненіе? Вѣдь только съ нашими художниками артистами и возможны такія попытки перевоплощенія. Они словно родились въ эпоху романтизма Ж. П. Рихтера и Шумана, точно слились съ этой условно-жеманной граціей и повышенной чувствительностью вѣка меланхолическихъ грезъ. Ни одной фальшивой черточки и бездна хореографическаго такта въ ихъ исполненіи. Тонкая иронія и нѣжныя улыбки, разсѣянныя Шуманомъ въ его мечтательномъ «Карнавалѣ», облеклись въ обаятельные пластическіе образы, слившіеся съ звуковыми формами. Трудно хвалить кого-нибудь въ отдѣльности: Карсавина, Нижинскій, Фокина, Шолларъ, Нижинская, Фокинъ, Больмъ, Орловъ и др. даютъ стильную, прелестную картину въ этой тонкой музыкальной и пластической вещицѣ стараго нѣмецкаго романтизма.

Я нарочно дольше остановился на «Карнавалѣ», чтобы показать до какой степени гибокъ «новый» балетъ. Вѣдь по самому заданію своему шумановскій «Карнавалъ» требуетъ чуткаго, тонкаго художественнаго пониманія не только эпохи, но и психологическаго импульса композитора. Создать изъ «Карнавала» балетъ (простите за этотъ банальный терминъ, но другого пока нѣтъ) не могъ бы ни одинъ балетмейстеръ стараго закала. Вѣдь въ «Карнавалѣ» нѣтъ прежде всего «литературнаго» сюжета, нѣтъ фокуса произведенія, нѣтъ доминирующей надо всѣми «балерины» и нѣтъ поводовъ для ballabile кордебалета. Какой же это балетъ съ прежней точки зрѣнія? И вотъ, этотъ балетъ обошелъ всѣ европейскія сцены съ неизмѣннымъ и несомнѣннымъ успѣхомъ.

Античная красота эллинскихъ танцевъ вылилась у Фокина въ «Евникѣ». Этотъ балетъ можетъ служить ярче, чѣмъ всѣ остальные, отвѣтомъ для многихъ, кто недоумѣнно спрашивалъ, есть-ли будущность у «Дунканизма», и въ чемъ можно видѣть дальнѣйшую эволюцію и примѣненіе его къ «настоящему» балету. Въ «Евникѣ» нашло отраженіе множество какъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ элементовъ Дунканизма: «босоножіе», тюники, пластика, port de bras, хороводные ансамбли, античный стиль и прочее. Впрочемъ, относительно «Евники» надо сдѣлать весьма значительную оговорку. Балетъ этотъ является первымъ созданіемъ Фокина и не лишенъ извѣстныхъ, довольно-таки крупныхъ недо-

М. Фокинъ. Половецкія Пляски изъ оп. „Князь Игорь“.
Фот. А. Бертъ. Парижъ.



Композиторъ А. Бородинъ. Портретъ работы И. Репина.
(Музей Императора Александра III, въ Спб.).

статковъ, зависящихъ отчасти отъ самого сюжета этого произведенія, монтированнаго на нашей сценѣ въ фальшиво-приторномъ духѣ Семирадскаго-Бакаловича, и отчасти отъ неопытности только что начинавшаго балетмейстера.

И, наконецъ, балетъ Фокина, въ которомъ тоже отчетливо проведены основныя черты новыхъ вѣяній—«Египетскія Ночи» («Клеопатра» парижской редакціи) даетъ стильную картину Востока. Если «Армида» и «Шопеніана» почти исключительно «танцовальные» балеты, то «Евника» и «Египетскія Ночи» — балеты съ мимическимъ содержаніемъ. Здѣсь отведено много мѣста драматическимъ сценамъ, а танцы не являются чѣмъ-то случайнымъ, какимъ-то conditio sine qua non старыхъ балетовъ, а логически вытекаютъ изъ хода мимической драмы и не возбуждаютъ недоумѣнія своей нелогичностью у зрителя. А «Половецкія Пляски», поставленныя Фокинымъ въ «Игорѣ» незабвеннаго Бородина? Это вѣдь явленіе замѣчательное въ русской Хореографіи. Это — шедевръ этнографически бытовыхъ танцевъ. Половецкій актъ «Игоря» смотрится съ неослабѣвающимъ до конца интересомъ. И когда занавѣсъ падаетъ надъ грандіознымъ и величественнымъ разваломъ танцевъ, надъ этой дико-живописной, эпической группой воиновъ, рабынь и мальчиковъ, впечатлѣніе остается огромное и неизгладимое.

Вообще Фокинъ доказалъ свой выдающійся балетмейстерскій талантъ, создавъ вмѣстѣ съ плеядой блестящихъ художниковъ, за короткое время, много несомнѣнныхъ шедевровъ. Какія богатыя хореографическія краски на его палитрѣ! И какъ мастерски онъ владѣетъ ими! Большое чувство пластики, тонкій художественный вкусъ хореографическаго рисовальщика и колориста въ одно и то же время позволяютъ ему владѣть массами съ изумительной изобрѣтательностью и блескомъ воображенія. Строгій античный рисунокъ группъ, основанный на близкомъ изученіи элементовъ Хореографіи древней Эллады («Евника» и «Клеопатра»), указываетъ на большую работу Фокина въ области первоисточниковъ и литературы предмета. Всѣ эти хороводы, танцы съ гирляндами, вѣнками и факелами, съ массою хореографическихъ и художественныхъ деталей и бытовыхъ черточекъ—это такое богатство пластики, такая роскошь стиля, которыя и могли быть разсыпаны по балету только щедрой рукой неистощимаго въ своей художественной выдумкѣ Фокина.

1. *Бенуа. 1-я картина эскиза декорации ко 2-й картине Наследник Армиды*

И сольные номера ему удаются. Напримѣръ, «Танецъ Семи Покрывалъ»—одинъ изъ лирическихъ или «пѣсенныхъ» танцевъ VI вѣка античной эры древней Эллады. По античному «оркестическому» строенію это одинъ изъ лучшихъ танцевъ эпохи, имѣющій характеръ хореографизированной пѣсни.

X.

Въ забавной сценкѣ «Балетоманъ» *), которую иногда разсказываетъ Варламовъ, тонко и зло вышучивается нелѣпость содержанія старыхъ балетовъ: балетные пейзане (балетная вѣжливость не допускаетъ называть ихъ крестьянами) возвращаются съ поля послѣ утомительныхъ сельскихъ работъ.—«А теперь, давайте потанцуемъ», говорятъ они безъ всякой логики, и начинается общее ballabile. Современный балетъ, стремящійся къ настоящей мимической драмѣ, къ осмысливанію танца, вытекающаго изъ самаго хода дѣйствія, уже не знаетъ этихъ милыхъ нелѣпыхъ наивностей. Взгляните, пожалуйста, повнимательнѣе, что такое старый классическій балетъ, до сихъ поръ еще процвѣтающій на нашей сценѣ; возьмите, напр., «Ручей»; для балетныхъ старовѣровъ, которымъ дороги тюники, розовые башмаки и модныя прически, онъ является образцомъ классическаго балета добраго стараго времени. Дѣйствительно, въ немъ соблюдены всѣ законы балетнаго правовѣрія. Кузнечики и бабочки выстраиваются въ каре, какъ бы для вахтъ-парада, и балерина безъ всякой видимой причины танцуетъ среди этого каре варіацію изъ «Весталки». Потомъ слуги (?) вносятъ въ дикій лѣсъ табуретки и всѣ становятся на нихъ, размахивая руками и кивая головами въ тактъ незамысловатой музыкѣ, а маститые балетоманы радуются, что, наконецъ, они видятъ настоящее хореографическое произведеніе, въ которомъ есть «танцы». Черкешенка Нурреда появляется въ лѣсу въ бальныхъ башмачкахъ на каблучкахъ, а духъ Заэль въ черныхъ тюникахъ, розовыми ногами выдѣлываетъ всевозможныя классическія виртуозности. Тутъ же, среди насѣкомыхъ, черкесовъ и духовъ, появляется цыганка изъ дачныхъ петербургскихъ мѣстъ; смысла какъ будто мало, но зато всѣ радуются: нѣтъ «босоно-

*) «Балетоманъ», разсказъ съ куплетами, А. Чистякова. Спб. 1870.

гихъ» танцовщицъ и все идетъ, какъ по писанному: варіація для балерины, отдыхъ для балерины (варіація кавалера) и на нужномъ мѣстѣ, независимо отъ логическаго смысла дѣйствія, кода подъ цирковую музыку.

Охотникъ Джемиль въ первомъ актѣ является черкесомъ, во второмъ въ костюмѣ циркового жонглера, а въ третьей картинѣ онъ снова черкесъ и окруженъ конвойными въ красныхъ черкесскахъ и папахахъ. На одной изъ одалисокъ роскошная ривьера и каждая изъ женъ хана, прежде чѣмъ явиться къ нему въ гаремъ, побывала у своего парикмахера, который сдѣлалъ ей прическу dernier cri. Въ послѣднемъ актѣ гипнотическій сеансъ и охотникъ Джемиль при помощи пассовъ выводитъ Нурреду изъ каталепсическаго состоянія. Есть въ самомъ концѣ «предсмертный танецъ» Феи Ручья подъ очень удобный галопъ. Ну, словомъ, настоящая балетная «Вампука»! Еще не погибъ старый балетъ! Еще есть тюники и розовые башмачки и безсмысленный сюжетъ, и геометрическая симметрія, и «вставные номера», точно зубы въ никуда негодной музыкальной челюсти. И хотя во всемъ этомъ очень мало склада и отъ всего этого вѣетъ архивной пылью и невыносимой скукой, но зато соблюдены канонъ и завѣты прошлаго.

Или вотъ еще болѣе образцовый балетъ, столпъ старой Хореографіи, знаменитая «Дочь Фараона», со дня набальзамированія муміи которой прошло уже полвѣка. Кого же можетъ интересовать теперь странный романъ Аспиччіи съ лордомъ Вильсономъ или ея танцы, пришитые бѣлыми нитками къ сюжету, или весь этотъ удивительный балетный Египетъ съ коротенькими тюничками, европейскими и азіатскими рѣками, ундинами, наядами и «пляшущими отъ тяжелой работы» веселыми рыбаками и рыбачками... Въ наше время переоцѣнки художественныхъ цѣнностей какъ-то неловко смотрѣть на «охотницъ», выстроенныхъ вахтъ-парадомъ для охоты на совершенно безвреднаго льва и напрасно насъ хотятъ увѣрить, что на какой-нибудь «улицѣ Пирамидъ» въ тѣ незапамятныя времена жилъ египетскій парикмахеръ, умѣвшій дѣлать прически послѣдняго года.

Не вѣрится и въ существованіе египтянина Фаберже, какъ не вѣрится и въ то, что фараонова дочь, спасшись чудомъ изъ водъ Нила, успѣла, по дорогѣ во дворецъ своего батюшки, заказать себѣ платье entravé, съ египетской отдѣлкой цвѣта marron. Не водите дѣтей школьнаго возраста смотрѣть «Дочь Фараона»,

Александръ Бенуа. «Вилонтъ Рено въ образѣ Ринальдо».
Эскизъ костюма изъ балета «Павильонъ Армиды».

они могутъ получить единицу по географіи, повѣривъ, что по Египту протекаетъ Гвадалквивиръ, Темза, Рейнъ и Нева... Сотканный изъ нелѣпостей какъ географическихъ, такъ и хореографическихъ, балетъ этотъ до сихъ поръ, однако, не сходитъ съ репертуара, хотя уже не можетъ интересовать людей, искренне любящихъ искусство. Такіе балеты могутъ быть нужны развѣ только артистамъ старыхъ балетныхъ традицій, которымъ органически нечего дѣлать въ рождающемся репертуарѣ новаго искусства. И всѣ эти набальзамированные трупы былыхъ временъ играютъ лишь роль тормаза въ побѣдоносномъ движеніи колесницы современной Хореографіи.

Можно поручиться, что по Египту Фокина или другихъ современныхъ хореографическихъ художниковъ не потечетъ, по какимъ-то невѣдомымъ причинамъ, Нева и Тибръ, какъ это мы видимъ въ «Дочери Фараона», и что утонувшая въ Нилѣ Аспиччія не появится сухой изъ воды, въ изящномъ платьѣ парижскаго покроя. Если на сценѣ будетъ Египетъ, то это будетъ, дѣйствительно, Египетъ въ стильной декораціи, со стильными костюмами и стильными танцами, съ осмысленнымъ сюжетомъ и съ логически необходимыми плясками. Настоящій бытъ, взаимодѣйствіе сюжета и танцевъ, красота хореографическихъ линіи и красокъ, правдоподобіе мимической драмы, отрѣшеніе отъ излишней виртуозности классическаго танца, дошедшей до акробатизма, культъ пластической красоты—вотъ тѣ пути, на которые только что вступилъ современный балетъ, сбросившій съ себя оковы традицій и долго тяготѣвшей надъ нимъ рутины.

Но: audiatur et altera pars.

Среди поклонниковъ стараго балета раздавались упреки этимъ новымъ вѣяніямъ, выражавшіеся въ опасеніяхъ, что постановки Фокина систематически и сознательно уничтожаютъ старый классическій балетъ съ его «тюниковыми» танцами, т. е. балетъ Тальони, Эльслеръ и Гризи. Зачѣмъ грустить преждевременно объ исчезновеніи стараго балета съ его классикой и тюниками? «Тюниковый», «бѣлый» балетъ имѣетъ всѣ права на существованіе, наравнѣ съ новымъ стильно-бытовымъ балетомъ. Развѣ въ современномъ пластическомъ искусствѣ мы не имѣемъ художественныхъ «реконструкцій» минувшихъ эпохъ и стилей? Развѣ А. Франсъ не воскрешаетъ передъ нами въ своихъ легендахъ и преданіяхъ художественной старины? Развѣ П. Люисъ не

даетъ намъ иллюзію античной красоты въ своихъ разсказахъ? Развѣ Лѣсковъ и всѣ его нынѣшніе послѣдователи не даютъ намъ филигранныхъ картинокъ Пролога и всевозможныхъ средневѣковыхъ сказаній? Почему же и романтической «Жизели» или «Коппеліи», или «Эсмеральдѣ» не появиться на современной сценѣ въ обновленномъ видѣ, въ видѣ художественно-стильной картинки минувшей эпохи? И если мы вспомнимъ «Шопеніану» съ ея тарлатановыми тюниками, строго классическими танцами и выдержаннымъ стилемъ въ декораціяхъ и постановкѣ, то всѣ эти опасенія и упреки любителей стараго балета падаютъ сами собою.

XI.

Позвольте сдѣлать отступленіе по поводу слова «стиль», часто встрѣчающагося въ писаніяхъ объ искусствѣ.

Въ каждомъ художественномъ произведеніи, разсчитывающемъ на значеніе и долговѣчность, необходима наличность стиля. Однако, гораздо легче произнести слово, чѣмъ выявить его внутренній смыслъ. Не есть-ли стиль — проникновеніе произведенія духомъ эпохи? Каждая эпоха въ искусствѣ вырабатываетъ свой стиль, вытекающій изъ тѣхъ, часто едва уловимыхъ настроеній, едва ощутимыхъ элементовъ, которые зарождаются въ глубинѣ народной души и даютъ, ища внѣшнихъ осязательныхъ формъ, черточки и линіи, отвѣчающія складу художественнаго самосознанія народа. Первые безсознательные художники инстинктивно фиксируютъ ихъ въ примитивномъ орнаментѣ, въ первобытной народной пѣснѣ, въ фрагментѣ несложнаго танца.

Стиль, какъ и все на свѣтѣ, подлежитъ эволюціи. Является рядъ болѣе сознательныхъ, болѣе утонченныхъ художниковъ и разрабатываетъ первоначальные элементы народнаго творчества въ сложныя композиціи; стиль является результатомъ взаимодѣйствія всевозможныхъ условій страны и эпохи: историческаго происхожденія народа, его этнографическаго быта, географическаго положенія страны. Такъ, напримѣръ, испанская пляска изобилуетъ рѣзкими угловатыми движеніями, изломами, изгибами линій: это—ея стиль, стиль пляски жгучей, лихорадочной, полной южнаго темперамента, несомнѣнно, родившейся подъ пламеннымъ солнцемъ, подъ которымъ рѣзко, четко рисуются на синемъ небѣ

Александръ Бенуа. «Стражникъ» изъ балета «Павильонъ Армиды». Эскизъ костюма.

линіи зданій и силуэты людей и ландшафта. Это рѣзкая свѣтотѣнь и породила испанскую пляску съ ея positions cambrées.

Но въ великорусской народной пляскѣ уже нѣтъ этихъ изломовъ, этихъ угловъ, этой рѣзкости. Въ ней совершенно, какъ и въ русской сѣверной природѣ, все ровно и гладко, и блѣдно. Блѣдное солнце сливаетъ контуры пейзажа, сводитъ на нѣтъ страсти и не даетъ ни характерамъ, ни предметамъ ни рѣзкихъ линій, ни острыхъ угловъ. И вотъ, русская пляска является плавной, спокойной, медленно-тягучей. И если въ испанской пляскѣ главное— рисунокъ, то въ русской — настроеніе внѣ очертаній. Конечно, то же самое относится и къ Архитектурѣ, и къ Музыкѣ, и къ Поэзіи. И во всякомъ случаѣ, во всѣхъ родахъ искусства вы всегда отличите сѣверный стиль отъ южнаго.

Европейскіе стили въ искусствѣ, совершивъ полный кругъ развитія, уже не подлежатъ больше эволюціи. Въ самомъ дѣлѣ, трудно ожидать дальнѣйшаго расцвѣта Готики или Романскаго стиля. Ихъ значеніе въ искусствѣ всегда будетъ громаднымъ, но это будетъ значеніемъ историческимъ. Это — пройденные этапы, къ которымъ искусство уже не вернется. Стили преемственны; они заимствуютъ изъ основного фонда предыдущихъ свои элементы: стиль Первой Республики уже обладалъ всѣми элементами, которые создали впослѣдствіи славу Empire'у. А элементы эти, въ свою очередь, были взяты изъ орнаментики древней Эллады. Но кругъ заимствованій и преемственныхъ эволюцій совершился. Слѣдуетъ ждать новыхъ стилей и новыхъ вѣяній.

Одно время «Новое Искусство» какъ будто подавало надежды на то, что оно выльется и сформируется въ опредѣленный стиль: возможно, что это такъ и будетъ; но пока этого нѣтъ. Россія жила долгое время чужими стилями во всѣхъ родахъ искусства. Наши дворцы, картины, поэзія — все было создано вѣяніями Запада: растрелліевскія зданія, англійскіе парки, брюлловская живопись, сентиментализмъ Карамзина, байронизмъ Лермонтова и пр. Но Россія все же переработывала это по своему, внося характерныя черточки въ чужіе стили, иногда нѣчто крайне самобытное, существенное, свое, чисто русское и такимъ образомъ получался «русскій» стиль, какъ, напр., «русскій Empire» эпохи Александра I. И, кажется, настало время заняться серьезными изслѣдованіями въ области настоящаго русскаго стиля. Это еще

цѣлина, у насъ мало кого интересовавшая. Въ числѣ этихъ немногихъ назовемъ Прахова, Павлинова, Кондакова, Успенскаго, Забѣлина и Стасова.

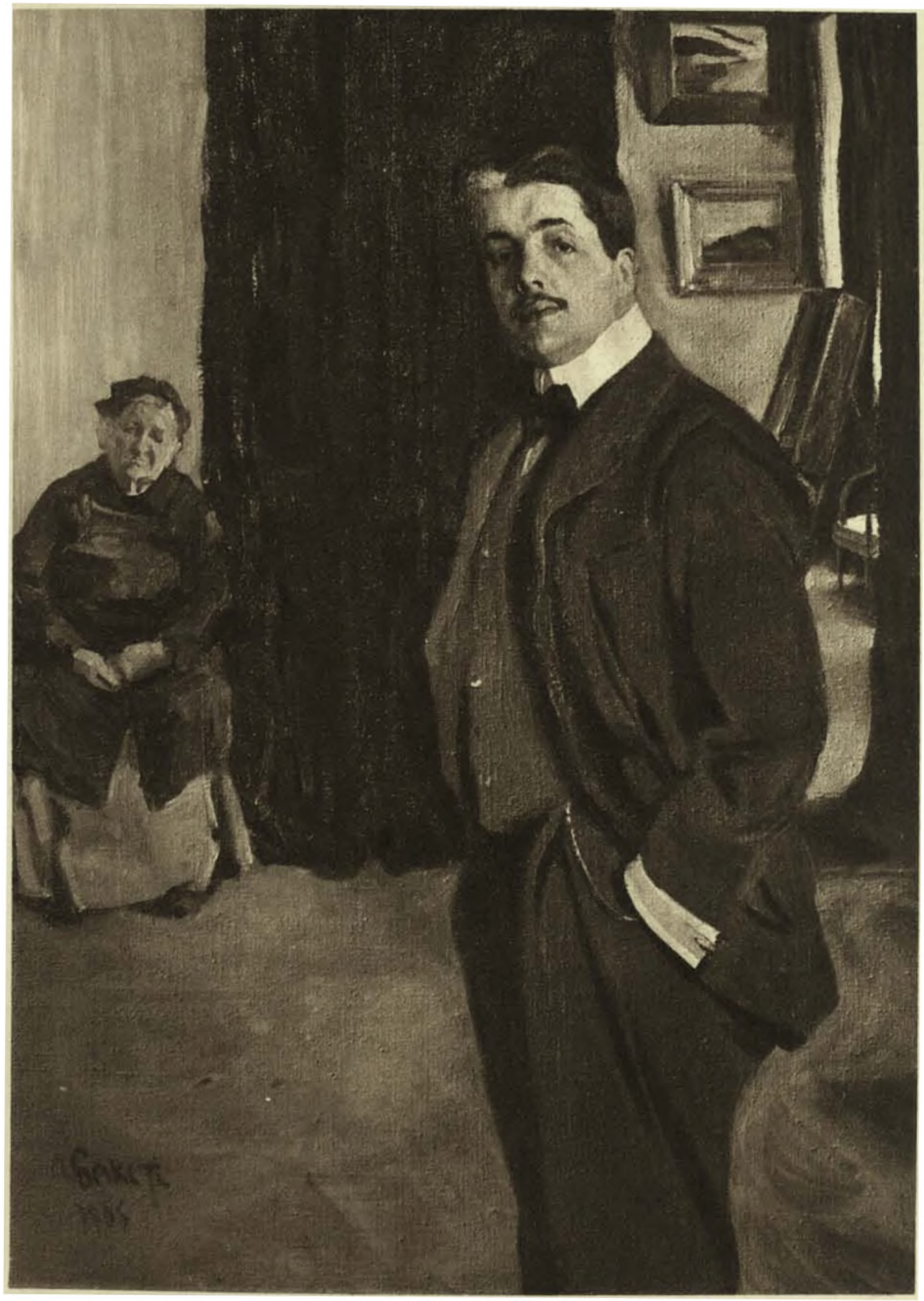
Въ послѣднее время этимъ вопросомъ занялись наши выдающіеся художники: Александръ Бенуа—тончайшій знатокъ и виртуозъ стилей Восемнадцатаго вѣка, Рерихъ, Добужинскій и др., разрабатывающіе русскую старину разныхъ эпохъ. Бакстъ, влюбленный въ античный и восточный стиль. Возможно, что трудами Александра Бенуа, Рериха, Добужинскаго и другихъ русскій стиль будетъ очищенъ отъ тяжелыхъ наслоеній византизма, съ которымъ его часто смѣшиваютъ, и предстанетъ передъ нами во всей своей первобытной чистотѣ и ясности. Тогда настанетъ для него время художественной эволюціи. А для Европы настанетъ время заинтересоваться этимъ стилемъ и пойти по новымъ путямъ въ сферахъ художественнаго творчества.

И это время уже настало, благодаря русскимъ спектаклямъ въ Парижѣ.

XII.

Но вернемся къ современному балету.

Я не хочу сказать, что балеты Фокина являются совершенствомъ, которое нельзя превзойти. Фокинъ—только еще въ началѣ своей творческой карьеры. Я также не хочу сказать, что за ними ничего уже нѣтъ и что современному балету необходимо слѣпо имъ подражать. Я хочу сказать, что наша эпоха есть эпоха переоцѣнки всѣхъ пріемовъ художественнаго творчества, эпоха разрушенія старыхъ формъ, достигшихъ совершенства и остановившихся въ развитіи; эпоха борьбы съ рутиной и традиціями. Искусство не можетъ долго пребывать въ состояніи покоя, и надо всегда помнить старый, но вѣрный афоризмъ: въ искусствѣ все, что не идетъ впередъ, движется назадъ. Искусство начала Двадцатаго вѣка ищетъ новыхъ средствъ и новыхъ путей для выраженія своей внутренней сущности. Оно съ сокрушительной силой рвется изъ путъ традицій и изъ оковъ рутины и потому безудержно разрушаетъ и ломаетъ тѣ цѣпи, которыя его сковали. Законъ борьбы остается неизмѣннымъ: разрушаются старые храмы и воздвигаются новые алтари. И старые жрецы не понимаютъ новыхъ божествъ, а новые жрецы въ разгарѣ борьбы отрицаютъ и то



хорошее, что было въ старыхъ храмахъ. Но нужно твердо помнить одно: историческую преемственность идеаловъ всякаго искусства. А по отношенію къ Дунканизму этотъ законъ преемственности остается неизмѣннымъ: Дунканъ вѣдь только возрождаетъ значеніе того пластическаго искусства, которое въ античныя времена Греціи вдохновляло поэтовъ, скульпторовъ и музыкантовъ. Въ тѣ далекія времена танцы были нераздѣльны съ поэзіей и музыкой. Слѣдовательно, отбрасывая наросшую вѣками рутину, современный балетъ возвращается къ чистѣйшему первоисточнику, къ первобытному идеалу, когда танцы были радостнымъ выраженіемъ жизни. И только твердо ставъ у этого первоисточника, какъ у отправного пункта, современное искусство можетъ пойти по новому пути дальнѣйшаго совершенствованія, приложивъ или отыскавъ къ нему новые методы.

Но новые, неизвѣданные еще пути чреваты и опасностями. Новыя дали заманчивы, и нужно много художественнаго чутья, чувства мѣры и критическаго отношенія къ дѣлу, чтобы удержаться въ равновѣсіи.

Уже и теперь, на первыхъ этапахъ, раздаются упреки новому хореографическому направленію въ игнорированіи «балетныхъ» танцевъ. Къ этому упреку слѣдуетъ, какъ ко всякой критикѣ, отнестись внимательно. Я уже говорилъ объ этомъ выше. Упрекъ этотъ не основателенъ, но когда онъ относится, напримѣръ, къ «Египетскимъ Ночамъ», то можно понять источникъ его происхожденія: въ этой бытовой «мимодрамѣ», дѣйствительно, почти отсутствуютъ танцы въ смыслѣ старой хореографической школы, а изобиліе бытовыхъ танцевъ — египетскій, еврейскій и др. мало удовлетворяютъ стараго зрителя, долгими годами воспитавшагося на условномъ балетномъ классицизмѣ. Впрочемъ, слѣдуетъ оговориться: въ парижской постановкѣ этого балета, въ него была вставлена «Вакханалія», дававшая большой просторъ именно «танцамъ» и сдѣлавшаяся Standpunkt'омъ всего балета.

И на Западѣ вздыхаютъ о старомъ балетѣ «съ танцами». Очень характерно въ этомъ отношеніи мнѣніе композитора Сенъ-Санса въ его книгѣ «Portraits et Souvenirs».

«Послѣ оперъ, изъ которыхъ изгнано пѣніе,—жалуется композиторъ,—намъ обѣщаютъ балетъ, изъ котораго будутъ изгнаны танцы. Балетъ переживаетъ въ настоящее время новую фазу. Бывало онъ царилъ на сценѣ, занималъ собою цѣлые вечера, и

въ огромныхъ балетахъ мимическія сцены играли важную роль. Капризной публикѣ это надоѣло, и дѣйствіе стало ей необходимо лишь на столько, на сколько оно служитъ предлогомъ для танца. Гдѣ чудные дни «Жизели» и «Корсара»? Это были образцовые балеты. Необходимо воскресить ихъ традиціи, *приведя ихъ къ согласію съ современными вкусами*, если, дѣйствительно, хотятъ возродить балетъ, но не искать спасенія въ грубомъ уничтоженіи искусства танцевъ, которое производится—кто бы могъ это подумать?—во имя Грековъ. Но, дѣйствительно-ли, извѣстно, какъ танцовали Греки? Неужели, дѣйствительно, думаютъ, что танцы ихъ были всегда благородны, даже и тогда, когда они заставляли скакать сатировъ, украшенныхъ мало приличными аксесуарами? Въ Тулузскомъ музеѣ есть глиняная чаша, на которой изображенъ хороводъ Фавновъ и Вакханокъ; ихъ танцы, въ которыхъ нѣтъ ничего благородно-античнаго, очень напоминаютъ танцы на bal des Canotiers во время Буживальскаго народнаго праздника. Неосторожно ссылаться на Грековъ. Въ теченіе двухъ вѣковъ, во имя Грековъ и чистаго искусства, распинали полихромію, считая ее варварствомъ Среднихъ Вѣковъ. И вотъ теперь, когда лучше и глубже изучили греческіе документы, съ удивленіемъ увидѣли, что Греки очень даже признавали полихромію, что всѣ ихъ монументы и статуи были раскрашены съ верху до низу. И все это сложное зданіе нашей теоріи рухнуло. И вышло такъ, что *мы* оказались варварами съ нашими дворцами цвѣта сѣрой пыли и нашей темнаго цвѣта толпой, которая дѣлаетъ насъ похожими на муравейникъ.

«Ради Бога, если это еще возможно, отдайте намъ чудные балеты былыхъ временъ, придавайте большое значеніе мимикѣ и симфоніи, но не уничтожайте танцевъ, этого дивнаго искусства; въ немъ женщина нашла новую прелесть, которою природа не надѣлила ее»...

Сенъ-Сансъ, самъ писавшій балеты («Жавотта», танцы въ «Самсонѣ и Далилѣ», «Генрихѣ VIII», «Этьенѣ Марсель», и др.), не отрицаетъ ни новыхъ исканій, ни новыхъ путей. Онъ только предупреждаетъ новаторовъ отъ крайнихъ увлеченій и отъ ложныхъ, недостаточно продуманныхъ толкованій античныхъ хореографическихъ источниковъ и документовъ въ ущербъ танца, который есть «органическая душа балета».

Но есть и другая опасность, не менѣе, если не болѣе страшная, чѣмъ ложное толкованіе античныхъ источниковъ, чѣмъ даже

А. Головинъ. Костюмы «Кащеевыхъ Слугъ»
Жаръ-Птица
[illegible]

пренебреженіе танцами во имя этихъ толкованій. Это—опасность шаблона, та же опасность, которая à la longue привела къ омертвѣнію и крушенію классическаго стараго балета.

«Дѣло не въ томъ,—говоритъ одинъ изъ нашихъ балетныхъ критиковъ,—что формы балета застыли и окостенѣли; дѣло въ томъ исключительномъ условіи, которое сдѣлало неизбѣжнымъ это окоченѣніе. Въ новомъ балетѣ найдется мѣсто и тюникамъ и пируэтамъ, какъ хитонамъ и «покрываламъ». Разница въ томъ, что тюники и пируэты появятся только тогда, когда творческій инстинктъ художника потребуетъ именно этихъ образовъ (формъ?) для воплощенія его хореографической фантазіи. А безъ этого условія новые танцы покрываловъ и хитоновъ будутъ загублены такъ же, какъ уже почти загубленъ балетъ тюниковъ и пируэтовъ. Шаблонъ Дунканизма ничуть не лучше шаблона балетныхъ танцевъ... Если смотрѣть на новыя формы, какъ на готовые шаблоны, то онѣ тѣмъ самымъ становятся на путь стараго балета».

Вотъ тѣ опасности, отъ которыхъ критика предупреждаетъ художниковъ новаго хореографическаго искусства. Ихъ двѣ: опасность разрыва съ старыми формами во имя недостаточно продуманныхъ новыхъ, и опасность ремесленныхъ отношеній къ этимъ новымъ формамъ, грозящихъ превратить ихъ въ шаблонъ.

Нельзя не видѣть, что балетъ находится въ стадіи переходнаго времени отъ старыхъ формъ къ новымъ. Переходная стадія—самая опасная стадія въ искусствѣ, когда требуется порожденіе новыхъ художниковъ съ крупнымъ и властнымъ талантомъ, который долженъ еще не только считаться со старыми формами, но и оперировать со старымъ матеріаломъ.

У балета есть хорошая будущность. Исчезли прежніе «спеціальные» балетные композиторы, ремесленники балетной музыки, какъ Минкусъ и Пуни, заслугъ которыхъ все-таки никакъ нельзя отрицать въ старомъ балетѣ. За балетное композиторство взялись такіе настоящіе музыканты, какъ Делибъ, Сенъ-Сансъ, Дюкасъ, Дебюсси, Чайковскій, Глазуновъ, Стравинскій, Черепнинъ и другіе. Балету отдаютъ свои силы выдающіеся художники нашего времени: Бенуа, Сѣровъ, Коровинъ, Головинъ, Бакстъ, Рерихъ, Анисимовъ и др. Никогда не гнушались имъ и писатели, какъ, напримѣръ, Готье. Въ послѣднее время балетъ пріобрѣлъ и

серьезную критику какъ на Западѣ, такъ и у насъ, въ Россіи, гдѣ самымъ выдающимся художественнымъ критикомъ русскаго балета слѣдуетъ признать Александра Бенуа. И, наконецъ, въ лицѣ Фокина и отчасти Горскаго современный балетъ нашелъ талантливыхъ балетмейстеровъ, убѣжденныхъ сторонниковъ и искателей новыхъ путей, работающихъ рука объ руку съ лучшими современными художниками, знатоками различныхъ эпохъ и стилей.

Вотъ почему можно быть увѣреннымъ, что современный балетъ, вступивъ на путь новыхъ исканій, разовьется въ прекраснѣйшее искусство одухотворенной пластики. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что балетъ нашего времени находится въ періодѣ возрожденія и новыя вѣянія занимаютъ въ немъ прочную позицію.

XIII.

Въ чемъ же *по существу* отличаются старые балеты отъ новыхъ? Для выясненія этого мнѣ придется начать нѣсколько издалека.

Какъ сочинялись балеты стараго добраго времени? Постараюсь дать вѣрную картину творчества той эпохи, не такой еще давней и памятной рѣшительно всѣмъ лицамъ, близко стоявшимъ къ театру.

Обыкновенно случайно либреттистъ (иногда литераторъ) въ тиши своего кабинета писалъ программу балета или въ самыхъ общихъ чертахъ, или же со всѣми подробностями. Въ огромномъ большинствѣ случаевъ такой любитель-либреттистъ не имѣлъ никакого представленія ни о Хореографіи, ни о Музыкѣ, ни о Живописи. Онъ бралъ почему-либо понравившуюся ему, случайно вычитанную легенду и превращалъ ее, какъ ему казалось, въ балетъ. Отсюда полное отсутствіе планомѣрности, масштаба и перспективы сценическаго произведенія: необыкновенное количество актовъ, которыхъ не хватало для умѣщенія всего сюжета и приходилось прибавлять прологъ и эпилогъ. Для удовлетворенія вкусовъ тогдашней публики требовался еще какой-нибудь апоѳеозъ, въ раззолоченно-сусальной картинѣ котораго давался какъ бы подчеркнутый синтезъ пространнаго, расплывшагося въ морѣ безчисленныхъ актовъ скуднаго содержанія балета. Этотъ апоѳеозъ обыкновенно не шелъ дальше какой

нибудь gloire de fées, dieux d'Olympe, къ которымъ примѣшивались добродѣтельные герои балета, соединившіеся въ лучахъ лубочнаго солнца, послѣ семиактныхъ препятствій съ своими возлюбленными. Или это былъ какой-нибудь котелъ, въ которомъ живьемъ сваривался злой ханъ, въ теченіе всего балета притѣснявшій влюбленныхъ и мѣшавшій имъ соединиться. Или, наконецъ, это была просто картинка изъ Миѳологіи, безъ всякихъ видимыхъ причинъ приклеивавшаяся къ концу балета и неимѣвшая никакого отношенія къ нему: Будда, сидящій на престолѣ во всей славѣ своей, у Лукоморья дубъ зеленый, рыцарскій турниръ и тому подобное. Либреттистъ того времени былъ пространенъ, не имѣлъ представленія о сжатости сюжета, который расплывался у него въ массѣ ненужныхъ подробностей, отступленій, вводныхъ сценъ; авторъ либретто не щадилъ времени зрителей и физическихъ силъ артистовъ. Во главѣ всего произведенія стояла «Балерина», которая была центромъ, фокусомъ, исходной точкой балета. Все — для нея, все ради нея. Она одна считалась, все остальное было антуражемъ ея славы или существовало для необходимой передышки отъ изобильныхъ танцевъ ея хореографической партіи.

Но, вотъ, либретто готово и одобрено дирекціей. На совершенно готовое либретто *заказывается* композитору музыка. Композитору того времени совершенно все равно было писать-ли восточную музыку, русскую народную, испанскую или безразличную. Ибо онъ былъ присяжный балетный композиторъ, который обязанъ былъ по должности писать то, что ему закажутъ. Не все ли равно что? Поэтому онъ писалъ безъ вкуса, безъ знаній, безъ вдохновенія. Почему вакханкамъ и сатирамъ не танцовать подъ цирковой галопъ? Вакханки и сатиры — существа античныя, но кто же знаетъ, какова была музыка древнихъ Грековъ и всѣ эти гиполидійскіе, фригійскіе и какъ ихъ тамъ еще называютъ лады? Если это русскій балетъ, то дѣло значительно облегчается — можно вставить для лицъ, изображающихъ пейзанъ, какой-нибудь трепакъ или русскую въ самой примитивной оркестровой одеждѣ, или, наконецъ, русскаго Соловья перемѣшать съ польской мазуркой и заставить объ эти національныя вещи танцовать балерину въ тюникахъ. Ну, испанскій балетъ это совсѣмъ просто. Сколько есть извѣстныхъ, ходячихъ испанскихъ мотивовъ! Да и Востокъ не особенно труденъ, тѣмъ болѣе, что вѣдь унификаціи

музыки, соблюденіе общаго характера, духа ея вовсе и не требовалось. Гдѣ не хватало спеціальной музыки, тамъ можно было обойтись и общей — какой-нибудь маршъ или вальсъ или polka-folichon — все сходило, лишь бы было «дансантно» и легко воспринималось тугимъ ухомъ невзыскательной и музыкально необразованной публики.

Но, вотъ, и ремесленно изготовленная музыка на лицо.

Вступаетъ въ дѣло балетмейстеръ. Ему даютъ готовое либретто и готовую музыку. Иногда ситуаціи пьесы не сходятся съ музыкальной фактурой — то есть, страданіе балерины изображены въ партитурѣ мазуркой или ея любовное настроеніе охарактеризовано ревомъ тромбона. Но что за бѣда, въ самомъ дѣлѣ? Развѣ требуется какой-нибудь особенный смыслъ отъ балета? Развѣ «отецъ» въ «Травіатѣ» не усовѣщиваетъ заблуднаго сына подъ ритмъ мелодичнаго вальса? И почему же балетъ долженъ быть осмысленнѣе оперы?

Итакъ, балетмейстеръ совершенно самостоятельно, подъ готовое отдѣльно либретто и подъ готовую отдѣльно музыку, ставитъ отдѣльно танцы. Они извѣстны и освящены преданіемъ: для балерины нужно pas de deux съ варіаціей и кодой; въ серединѣ или концѣ нужно дать ей pas d'action, чтобы было гдѣ проявить мимику, осмыслить танецъ. Но во всемъ балетѣ совершенно достаточно одного осмысленнаго танца, а все остальное она можетъ танцовать просто такъ, чтобы показать технику, чтобы сдѣлать тройной пируэтъ, чтобы вычеканить 32 fouettées, наконецъ, просто чтобы сорвать аплодисментъ. Поэтому, необходимо приготовить ей нѣсколько «выигрышныхъ» варіацій и устроить партію такъ, чтобы въ извѣстныхъ мѣстахъ устроить фермату на нотѣ или на паузѣ для бурныхъ аплодисментовъ балетомановъ. Между выигрышными мѣстами для балерины, для ея отдыха или переодѣванія можно поставить «безразличныя» мѣста: или варіацію для кавалера, или ballabile для кордебалета. Для кордебалетныхъ танцевъ можно ставить лучше всего вальсы; они занимаютъ и много людей и много времени. И притомъ такъ легко сдѣлать ихъ красивыми: стоитъ дать танцовщицамъ въ руки букеты и тогда это будетъ valse des bouquets, или корзины и тогда это будетъ valse villageoise, или ленты и тогда это будетъ valse aux rubans, или снопы и тогда онъ будетъ называться valse champêtre. Сколько разнообразія! Но для еще большаго разнообразія иногда

А. Булгаковъ въ роли «Кащея» изъ балета «Жаръ-Птица».
(Костюмъ по рис. А. Головина).
Фот. А. Керъ, въ Парижѣ.

лакеи въ ливреяхъ вносятъ въ дѣвственный лѣсъ табуретки, на которыя вскакиваютъ танцовщицы и «дѣлаютъ группы». Для статистовъ, которые изображаютъ обыкновенно воиновъ, плѣнныхъ или рабовъ, ставятся марши достаточно длительные, чтобы балерина, солистки и кордебалетъ успѣли отдохнуть. Статисты и солдаты маршируютъ въ стоптанныхъ башмакахъ въ бумажномъ трико и въ криво наклеенныхъ бородахъ изъ одной кулисы въ другую и для полноты впечатлѣнія толпы появляются вновь въ томъ же порядкѣ изъ прежней кулисы.

Но, вотъ, уже три четверти балета такимъ образомъ готово. Остаются сущіе пустяки! Декораціи и костюмы.

Такой же присяжный художникъ, какъ и присяжный композиторъ, совершенно самостоятельно пишетъ декораціи, справившись съ либретто, въ которомъ обозначено: «дикій лѣсъ»; «роскошный дворецъ»; «комната поселянина»; «бушующій океанъ»; «горная мѣстность»; «храмъ Будды». Какой лѣсъ? Чей дворецъ? Не все-ли равно? Вѣдь сказано «дикій», сказано «роскошный». Комната поселянина — очевидно германская, если дѣйствіе въ Германіи. А если эта комната контрабандиста, то, конечно, испанская — значитъ, нуженъ универсальный шкафъ съ виномъ, ядомъ и кастаньетами, столъ и табуреты, конечно, какой-то необыкновеннаго устройства вертящійся каминъ для бѣгства любовниковъ и для появленія опоздавшихъ злодѣевъ. Но это уже дѣло бутафора, а художникъ пишетъ только заднюю занавѣсъ и кулисы, то-есть стѣны, окна и дверь. «Роскошный залъ» — ну, конечно, колонны, чѣмъ больше, тѣмъ залъ роскошнѣе, лѣпной потолокъ, люстры... Какой эпохи залъ? Какого стиля? Не все ли равно? Сказано вѣдь роскошный. Ну, значитъ, надо больше пространства и свѣта. Лѣсъ писать потруднѣе: тутъ нужно множество деталей: каждый листочекъ долженъ быть выписанъ, чтобы зритель говорилъ, что это листочекъ, и каждый стволъ, и каждую вѣтку. Впереди и съ боковъ можно поставить «настоящіе» кусты и кущи изъ сдѣланныхъ бутафорскихъ листьевъ и цвѣтовъ. Это ужъ — «comble реальности».

Костюмеръ работаетъ тоже совершенно самостоятельно, нисколько не справляясь съ декораторомъ. Такъ вѣдь это и было въ еще недалекое отъ насъ время. Художникъ Пономаревъ рисовалъ всѣ костюмы для всѣхъ балетовъ. Ну для костюмовъ, если они не изъ области фантастики, а пріурочены къ извѣст-

ной эпохѣ, уже необходимъ хотя нѣкоторый намекъ на стиль. Но вѣдь стили въ сущности такъ общеизвѣстны: всѣ эти египетскіе, греческіе, испанскіе, венгерскіе, всякіе Людовики и пр. Все это уже выработано трафаретно. Да и развѣ требуется испанскій костюмъ такого-то столѣтія? Даже какъ будто и въ голову никому не приходило, что испанскій костюмъ, какъ и всякій другой, переживалъ всевозможныя эволюціи. Ясно, что если испанскій костюмъ, то должно быть короткое бархатное фигаро съ синелевыми шариками по бордюру, а на юбкѣ должна быть сѣтка съ такими же помпонами; въ рукахъ кастаньеты, ну ноги ужъ, конечно, въ розовомъ трико; а испанскіе цвѣта то же извѣстны: черный, желтый и красный. Да и что же особенно заботиться о какомъ-то стилѣ? Вѣдь танцовщица все равно, во всѣхъ случаяхъ сценической жизни въ газовыхъ тюникахъ, нижне-германская-ли она крестьянка, испанская-ли контрабандистка, или античная Гречанка? Тюники, розовое трико и балетные башмаки все равно обязательны для всѣхъ эпохъ и сценическихъ положеній. Поэтому совершенно достаточно, чтобы отличить какъ нибудь Германку, Испанку или Гречанку, нашить на газовую юбку для первой гофрированный шелковый передничекъ, для второй — сѣтку съ помпонами, а для третьей пустить по низу юбки рисунокъ à la grecque или лотосы для Египтянки. Очень просто! Ну, а ужъ если какой нибудь особенный стиль понадобится, то въ лучшемъ случаѣ есть вѣдь спасительный Готенротъ, буквально придерживаясь котораго, можно создать какой угодно Ренесансъ или даже славянскаго дикаря какого угодно вѣка. Итакъ, костюмы рисовались въ условно-фальшивой манерѣ, однажды утвержденнаго «общаго» типа. Подходили-ли цвѣта костюмовъ къ декораціямъ—это мало кого интересовало. Вязались-ли они съ общимъ колоритомъ—не все-ли равно. Связывались-ли танцы съ костюмами—тоже никого не интересовало. Можно было «русскую» танцовать въ газовыхъ юбкахъ и на пуантахъ («Конекъ Горбунокъ»). Можно было и венгерскую танцовать въ той же установленной балетной формѣ, лишь бы на тюникахъ или на лифѣ было нашито тоже что-нибудь венгерское—оторочка изъ мѣха или шнуры («Раймонда»).

Затѣмъ Балерина, познакомившись съ своей хореографической партіей, оставалась ею довольна или недовольна. Если да—то все шло прекрасно; если нѣтъ, то, нисколько не стѣсняясь ни общимъ смысломъ либреттнаго содержанія, ни общимъ характе-

А. Чернышова въ балетѣ «Шехеразада».

Фот. А. Верь, въ Парижѣ.

ромъ музыки, ни замысломъ роли, созданной балетмейстеромъ, она спокойно начинала «вставлять» въ балетъ варіаціи изъ другихъ балетовъ, которые ей были по душѣ, вслѣдствіе «выигрышности» танцевъ или необходимости обезпечить себѣ аплодисменты «подъ занавѣсъ». Развратъ «вставокъ» доведенъ былъ нѣкоторыми балеринами до полнѣйшей безцеремонности. То и дѣло попадались на афишѣ вставныя варіяціи то изъ «Трильби», то изъ «Весталки», то изъ «Своенравной Жены», наконецъ, не только варіяціи, но и цѣлые хореографическіе ансамбли: такъ, безъ всякихъ основаній, вставили въ минкусовскаго «Корсара» делибовскій valse-lente и назвали его Jardin Animé; въ его же «Конекъ» вставили Венгерскую рапсодію Листа и т. п. Можно себѣ представить, какой невѣроятный музыкальный винегретъ получается изъ этого сопоставленія Минкуса и Листа! Балерина—фокусъ стараго балета—нисколько не стѣснялась и въ обратномъ направленіи: то, что ей не нравилось, преспокойно ею выбрасывалось изъ партитуры. Въ этомъ смыслѣ даже большое имя композитора ее не удерживало: такъ, напримѣръ, въ «Спящей Красавицѣ» Чайковскаго есть исключенная балеринами большая варіація Авроры; а въ «Лебединомъ Озерѣ» всѣ балерины (кромѣ Преображенской и Гельцеръ) выбрасывали «Dernier chant du cygne».

Такъ вотъ что такое было старое балетное творчество. Каждый изъ создателей балетнаго произведенія и виднѣйшіе изъ исполнителей работали сами по себѣ безъ опредѣленнаго плана, безъ связующей мысли, безъ намѣченнаго масштаба. Потомъ всѣ свои отдѣльныя работы сводили вмѣстѣ и получалась музыкально-хореографически-декоративная какофонія. Безвкусная пестрая мозаика, антихудожественное попурри, одѣяло, сшитое изъ случайно попавшихся подъ руку цвѣтныхъ лоскутковъ дешевыхъ обиходныхъ матерій. Вопросы планомѣрности, стиля, исторической перспективы, выдержки въ тонѣ и настроеніи, цѣльности замысла, взаимодѣйствія Музыки, Хореографіи и Живописи, чувства мѣры и художественнаго такта рѣшительно никого не интересовали, начиная отъ композитора и кончая публикой. Композиторъ не хотѣлъ знать декоратора; костюмеръ не считался съ балетмейстеромъ, а балерина ни съ кѣмъ и ни съ чѣмъ не считалась. Да простится мнѣ грубое сравненіе: походило на то, что въ разныхъ кухняхъ разные повара готовили обѣдъ; одинъ приготовлялъ

соуса для неизвѣстныхъ ему блюдъ другого. И когда все подавали на столъ, то оказывалось, что къ рыбѣ приготовленъ былъ сабайонъ.

Никому не приходила въ голову элементарно простая мысль: ноктюрнъ Шопена, по самому существу своему, требуетъ декораціи лунной ночи, съ развалинами стариннаго романтическаго замка. Эта луна, этотъ замокъ, эта лужайка въ лѣсу, эти вѣночки на головахъ сильфидъ, эти длинные бѣлые тюники есть дополнительный зрительный тонъ къ мелодіямъ Шопена, при посредствѣ котораго достигается цѣльность впечатлѣнія, рождается настроеніе эпохи, въ которую творилъ этотъ композиторъ, отдавая данъ романтическому мистицизму своего времени. И ясно, что танцы подъ эту музыку и въ рамкѣ такой декораціи должны состоять не изъ выкрутасовъ виртуозно-итальянской техники, не изъ безконечныхъ вертуновъ-пируэтовъ и безчисленныхъ fouétées для срыва дешевыхъ аплодисментовъ для балерины, а изъ простыхъ, наивныхъ и граціозныхъ движеній въ духѣ танцевъ того времени. И разъ это было понято, то ясно выразилась и связь, неразрывная, незыблемая связь между музыкой, танцами, декораціей и костюмами. И оттого получился такой шедевръ, какъ «Шопеніана». Теперь представьте себѣ, что сюиту изъ шопеновскихъ ноктюрновъ, прелюдовъ и вальсовъ танцуютъ танцовщицы съ модными прическами, въ длинныхъ корсетахъ и короткихъ тюникахъ въ испанскомъ залѣ изъ «Пахиты» и «балерина» дѣлаетъ rond des jamb'ы черезъ всю сцену, а «антуражъ» становится на табуретки, внесенныя ливрейными лакеями, и машутъ стоя на этихъ подставкахъ руками въ тактъ музыкѣ. Какая получилась бы смѣхотворная нелѣпость! Идея единенія между строителями художественнаго произведенія проста до чрезвычайности, но, какъ всѣ большія идеи, она долго была въ пренебреженіи. И долго публика любовалась слащаво-фальшивыми «анакреонтическими» балетами съ условно-греческими декораціями и костюмами и подъ откровенно цирковую галопную музыку. Но такъ сочинялись балеты недавняго прошлаго.

Совсѣмъ иначе дѣлается это въ новомъ «дягилевскомъ» балетѣ. Собираются художники, композиторъ, балетмейстеръ, писатели и вообще люди, стоящіе близко къ искусству, и сообща обсуждаютъ планъ предстоящей работы. Предлагается сюжетъ, тутъ же детально разработываемый. Одинъ предлагаетъ ту или

Александр Бенуа. Первоначальный эскиз костюма «Армиды». К балету «Павильон Армиды».

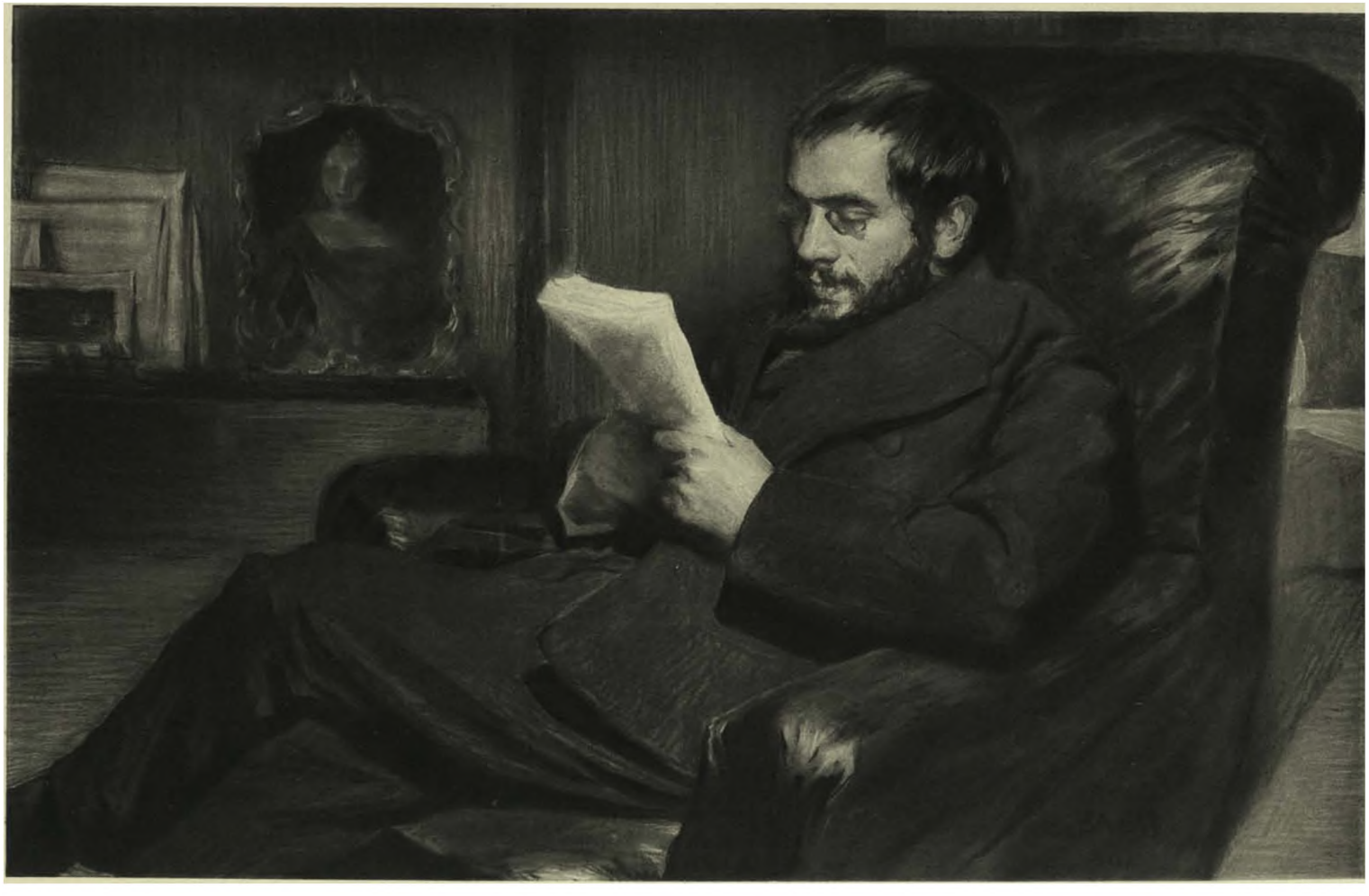
Марія Тальони въ балетѣ «Двѣ Дуная».
Съ рѣдкой современной литографіи.
(Собр. В. Свѣтлова).

иную подробность, пришедшую ему въ голову, другіе или принимаютъ, или отвергаютъ ее; такъ что трудно установить, кто является настоящимъ авторомъ либретто въ этомъ коллективномъ творчествѣ. Конечно, тотъ, кто предложилъ идею произведенія; но поправки, разработка, детали—принадлежатъ всѣмъ. Затѣмъ коллективно обсуждается характеръ музыки и танцевъ. Художникъ, которому подходитъ по характеру его влеченій нарождаю-

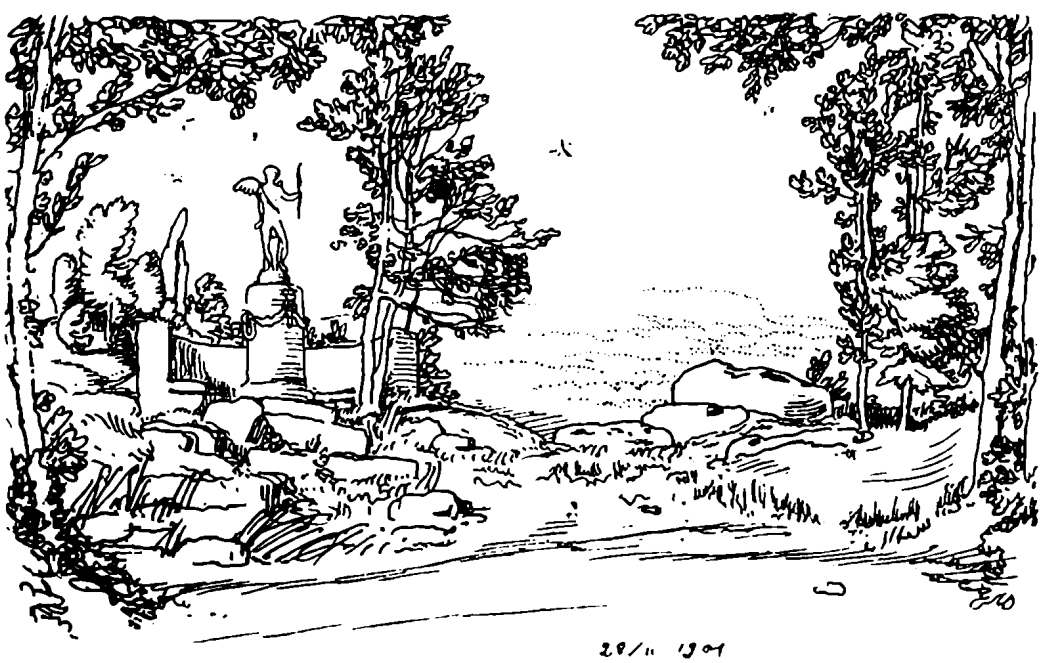
щійся балетъ, берется за его художественную разработку: онъ создаетъ и эскизы декорацій, и рисунки костюмовъ, и бутафорію, и аксесуары, словомъ всю обстановку балета до мельчайшихъ подробностей. Вотъ почему является единство художественнаго замысла и исполненія. Я уже показалъ въ этой книгѣ, въ какой зависимости находится танецъ отъ костюма. Слѣдовательно, балетмейстеръ несомнѣнно, долженъ идти рука объ руку съ художникомъ, какъ и съ музыкантомъ. Какъ бы ни былъ геніаленъ балетмейстеръ, но безъ художника онъ можетъ попасть въ очень конфузный просакъ изъ-за несоотвѣтствія костюма танцу или ситуаціи. Мы это видѣли не разъ въ старомъ балетѣ. Вспомнимъ, когда повергаемую съ пьедестала богиню Венеру замѣняетъ возведенная на ея мѣсто балерина въ коротенькихъ газовыхъ тюничкахъ и въ модной прическѣ («Кандавлъ»), получается комическая каррикатура, между тѣмъ, какъ балетмейстеръ хотѣлъ достичь трагическаго пафоса. Художники, всю жизнь имѣющіе дѣло съ эпохами, стилями, пластикой, красками и линіями, т. е. элементами, которыми органически не можетъ владѣть въ такой мѣрѣ и съ такой эрудиціей ни одинъ балетмейстеръ, должны быть ближайшими и равноправными сотрудниками его въ дѣлѣ созданія балета. Зная по совѣщанію съ художникомъ, какія группы исполнителей будутъ давать въ массѣ по своимъ костюмамъ красочныя пятна, балетмейстеръ можетъ придумать соотвѣтствующій хореографическій рисунокъ—вотъ почему такъ красивы ансамбли и группы въ «Армидѣ». Исполнители искусно подобраны, какъ драгоцѣнные камни въ ожерельѣ, и изъ этихъ камней созданъ балетмейстеромъ сложный и красивый по линіямъ и тонамъ рисунокъ. То же, въ видѣ примѣра, можно указать и въ «Половецкихъ Пляскахъ». Еще Новерръ писалъ въ своемъ знаменитомъ сочиненіи: «Балетмейстеръ долженъ изучать произведенія художниковъ и скульпторовъ».

Но не буду развивать этой мысли дальше. Она и такъ достаточно понятна. Я считаю, что наши художники сыграли огромную роль въ той революціи балета, которую мы наблюдаемъ. Они явились настоящими виновниками его возрожденія и мнѣ кажется, что простая историческая точность и справедливость требуютъ, наконецъ, громко сказать и признать это.

Новый балетъ не сразу явился на свѣтъ Божій. Кружокъ художниковъ, объединенныхъ Дягилевымъ, давно возмущался нелѣпостями и благоглупостями стараго балета. Но въ то время, какъ



скептики безсознательно рѣшили, что балету просто пришелъ конецъ, какъ во всей Европѣ, что онъ выродился и доживаетъ свой вѣкъ въ послѣднихъ конвульсіяхъ и что ему уже никогда не подняться до высоты настоящаго искусства, въ этомъ кружкѣ художниковъ зародилось броженіе въ пользу возрожденія русскаго балета. Это броженіе началось еще въ 1890 году. Вѣра въ новый балетъ росла и крѣпла. Художники увидѣли, въ чемъ его роковая слабость, и знали дѣйствительное лекарство. Они могли влить живую струю въ одряхлѣвшій организмъ Хореографіи. Въ 1901 году,



Александръ Бенуа. Эскизъ декораціи къ балету «Сильвія».

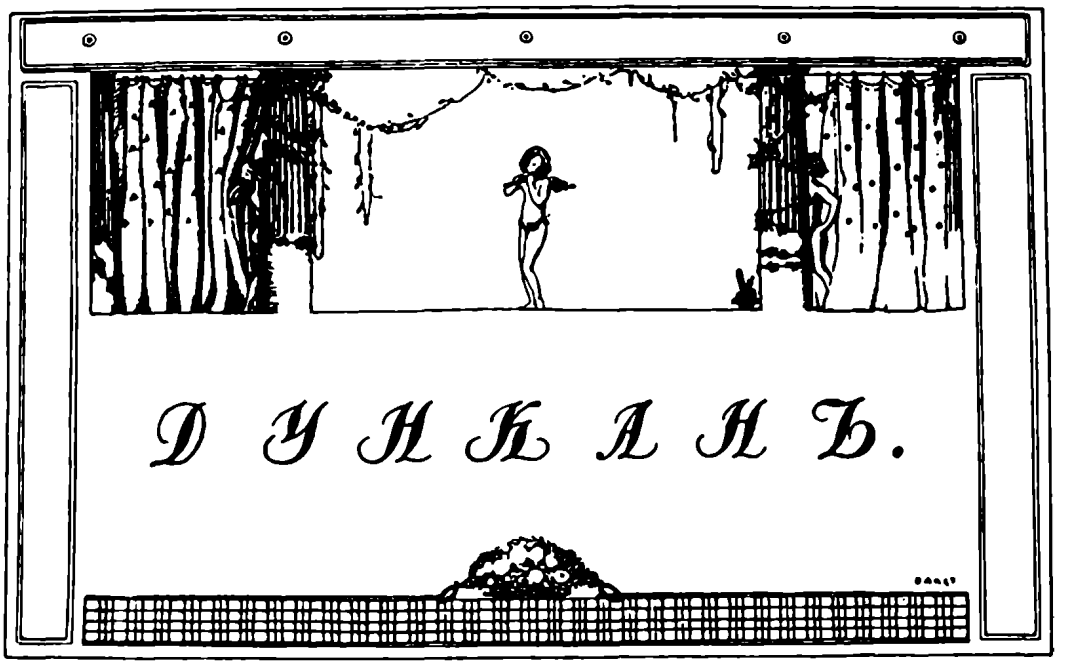
въ кратковременную эпоху директорства князя Волконскаго, возникла надежда на возрожденіе русскаго балета на образцовой сценѣ. Все уже было подготовлено въ смыслѣ новыхъ вѣяній, которыя должны были въ самомъ непродолжительномъ будущемъ принять совершенно опредѣленное направленіе и форму. Намѣченъ былъ кружкомъ новаторовъ и балетмейстеръ, вполнѣ отвѣчавшій требованіямъ новаго искусства. Было рѣшено для перваго опыта поставить «Сильвію» Делиба въ новыхъ тонахъ и по новымъ принципамъ. Александръ Бенуа уже приступилъ къ эскизамъ декорацій, но затѣянная было постановка не состоялась, по

причинамъ, о которыхъ не время еще говорить здѣсь съ полной откровенностью. И все дѣло рухнуло. Казенная сцена упустила моментъ взять на себя инициативу возрожденія балета. Эта инициатива осталась въ частныхъ рукахъ художниковъ-новаторовъ и долго спустя, именно въ 1909 году, расцвѣла пышнымъ цвѣтомъ, какъ бы неожиданно для непосвященныхъ, въ Парижѣ, на сценѣ Châtelet въ антрепризѣ Дягилева. Конечно, этихъ «парижскихъ успѣховъ» не было бы, если бы не было этого объединеннаго, убѣжденнаго въ своихъ художественныхъ принципахъ кружка.

Несмотря на все огромное значеніе декорацій и костюмовъ въ художественной постановкѣ балета, дѣло, конечно, не въ нихъ однихъ. Дѣло въ общемъ духѣ, въ общей мысли, въ общей волѣ достиженій, вложенной въ предпріятіе. Благодаря объединенной работѣ согласно мыслящихъ и чувствующихъ художниковъ и руководителя всего этого дѣла и получилось то, давно всѣми жданное Gesammtkunstwerk, какимъ, наконецъ, явился современный русскій балетъ.

Человѣкъ, искренне любящій искусство, долженъ отъ души пожелать, чтобы это объединеніе передового кружка художниковъ, музыкантовъ и артистовъ крѣпло и росло въ успѣхахъ столь дружно начатаго дѣла, чтобы въ него не проникъ расколъ, столь обычный въ нашихъ кооперацiяхъ, эта опасная червоточина, которая способна въ короткій срокъ погубить большое дѣло, создавшееся годами выдающимися представителями Новаго русскаго Искусства.

БАКСТ
1908



ДУНКАНЪ.

I.

Конецъ 1907 г. въ нашей хореографической жизни ознаменовался появленіемъ Айседоры Дунканъ, апостола «Танца Будущаго». Въ жестокіе морозы она явилась къ намъ обнаженная, какъ античная богиня, и перенесла наше воображеніе въ ту далекую страну синяго неба и золотого солнца, гдѣ впервые зародились пластическія искусства. И хмурая петербургская публика, развращенная блестяще-сусальными сценическими постановками, нѣсколько вечеровъ подрядъ наполняла огромный, какъ площадь, залъ Консерваторіи, любуясь танцами этой одинокой женщины.

Но что такое «Танецъ Будущаго»? По словамъ Дунканъ («Der Tanz der Zukunft»), «Танецъ Будущаго» есть танецъ прошлаго, танецъ, который искони былъ и будетъ однимъ и тѣмъ же... Развѣ мы спрашиваемъ у океана, какъ въ былыя времена вздымались его волны и какъ будутъ онѣ вздыматься во времена грядущія?.. Все въ природѣ подчиняется неизмѣннымъ законамъ Гармоніи и Ритма, въ томъ числѣ и танцы—первоисточникъ ритма.

Въ далекія времена, когда Танцы, Музыка и Поэзія (вспомните слова Р. Вагнера: «Вмѣстѣ съ Музыкой и Поэзіей Хореографія образуетъ хороводъ живого искусства») были тѣсно слиты и почти неразложимы, пляска была естественнымъ, пластическимъ выраженіемъ человѣческой радости, печали или молитвеннаго настроенія.

И человѣчество долго не могло отвыкнуть отъ пляски какъ внѣшней выразительницы душевнаго настроенія. Даже въ суровыя времена Средневѣковья танцы были принадлежностью церковнаго ритуала; это свидѣтельствуетъ, что даже христіанство, которое въ суровой нетерпимости къ обнаженію скрыло античныя статуи подъ тяжелыми одеждами, признавало за танцами какъ бы божественное происхожденіе. Но по мѣрѣ того, какъ *вѣра* становилась религіей, религія вырождалась въ церковь, а церковь, утративъ первоначальное значеніе, во главу угла поставила суровый ритуалъ, танцы стали исчезать изъ обихода жизни и мало-по-малу утрачивать свое божественное значеніе. Танцы сдѣлались достояніемъ Искусства. И пока искусство оставалось въ общеніи съ природой и воображеніемъ, и черпало въ нихъ свои чистыя и наивныя вдохновенія, танцы являлись выраженіемъ духовной сущности человѣка. Но когда стала зарождаться теорія, критическимъ анализомъ ставшая между искусствомъ и жизнью, то танцы потеряли первобытную простоту. Искусство стояло близко къ жизни и черпало изъ нея формы и вдохновенія; теорія удалила искусство отъ его первоначальнаго источника и неизбѣжно сдѣлала его искусственнымъ. И танцы, стоявшіе нѣкогда выше всѣхъ искусствъ, утерявъ религіозное и духовное значеніе, сдѣлались только сценическимъ зрѣлищемъ и постепенно превратились въ тотъ балетъ, пластическія формы котораго ушли далеко отъ первоначальнаго источника и во многихъ случаяхъ стали даже въ противорѣчіе съ нимъ. Такъ, напр., стремленіе достичь высшей технической виртуозности въ классическомъ танцѣ привело къ созданію такихъ противоестественныхъ и антихудожественныхъ вещей, какъ пресловутыя fouettées, составлявшія еще въ наши дни гордость балеринъ стараго закала. Въ стремленіи развить технику классическаго танца въ сущности, конечно, нѣтъ ничего предосудительнаго, лишь бы изобрѣтаемыя новыя формы черпали свое вдохновеніе въ человѣческой природѣ или душевномъ настроеніи. Съ этой точки зрѣнія допустимы,

Л. Бакстъ. «Клеопатра». Вакханалія. Рисунокъ костюма.

(Собственность Л. Бакста).

напр., пуанты, кабріоли, антраша; менѣе допустимы пируэты, въ особенности двойные и тройные и совершенно недопустимы fouéttées. Мнѣ приходилось слышать и защиту fouéttées отъ людей, мнѣніе которыхъ заслуживаетъ полнаго вниманія: «Fouéttées — это ирраціональный моментъ пляски». Трудно съ этимъ согласиться, когда идетъ рѣчь о fouéttées въ какой нибудь кодѣ «Талисмана», гдѣ этотъ ирраціональный моментъ (подъ галопную цирковую музыку!) не вызывается ни логически-художественной необходимостью, ни дѣйствіемъ пьесы, ни строеніемъ танца, ни сопро-

Античные танцы (по вазовой живописи).
Танцующія Вакханки.

вождающей его музыкой, ни настроеніемъ исполнительницы въ розовомъ трико и атласныхъ башмачкахъ.

Дунканъ стоитъ за опрощеніе танца, за очищеніе его отъ ненужныхъ подробностей и усложненій. «Въ не распустившихся цвѣтахъ я вижу сновидѣніе новаго танца. Танецъ долженъ быть такимъ чистымъ и могучимъ, чтобы зритель сказалъ себѣ: вижу передъ собою движенія души, души, достигшей свѣта... Новый танецъ долженъ быть молитвой, и его движенія должны посылать къ небу свои волны, пріобщаясь къ извѣчному ритму вселенной».

Несомнѣнно, что этими «основными законами» Дунканъ суживаетъ сферу «хореографическаго» танца, какъ пластическаго искусства. Почему танецъ долженъ быть *только* молитвой? Развѣ кромѣ молитвы нѣтъ ничего болѣше въ движеніяхъ души чело-

вѣческой: нѣтъ проклятія, радости, горя, шутки, смѣха, дурачества? Древніе Греки создали танцы религіозные, но, наряду съ ними, и свадебные, и пиршественные, и воинственные, и комическіе. Словомъ, всѣ перипетіи человѣческой жизни, всѣ движенія человѣческой души нашли пластическое выраженіе въ античной пляскѣ. Съ этимъ добровольнымъ самоотреченіемъ и самоограниченіемъ никакъ нельзя согласиться, если не признать ихъ за увлеченное преувеличеніе въ борьбѣ за новое слово, что почти всегда неизбѣжно у новаторовъ, охваченныхъ силой идеи. Наконецъ, если полностью согласиться съ теоретическими взглядами Дунканъ на Хореографію, то изъ круга ея вѣдѣнія пришлось бы совершенно исключить цѣлый крупный отдѣлъ—народные и характерные танцы, созданные, однако же, путемъ исторической, географической и этнографической эволюціи, духомъ цѣлаго народа. Дунканъ отрицаетъ театральный балетъ и признаетъ только «Танецъ Будущаго», т. е. пластическія движенія и аттитюды, какъ выраженіе душевныхъ эмоцій; но душевныя эмоціи всегда быстро преходящи и потому хореографическое выраженіе ихъ по существу своему должно быть коротко, мимолетно. Въ этой мысли — упраздненіе балета, какъ отдѣла Хореографіи. Это все равно, какъ изъ области музыки вычеркнуть симфонію или даже оперу, оставивъ одни только романсы. Коротенькій романсъ, несомнѣнно, естественнѣе и больше выражаетъ эмоцію, настроеніе человѣческаго духа, чѣмъ пятиактная опера, наполненная условностями и фальшью. Но изъ этого не слѣдуетъ, что опера подлежитъ упраздненію. Она, какъ и старый балетъ, подлежитъ лишь реформѣ, коренной реформѣ. Необходимо критически пересмотрѣть все вредное, фальшивое, случайное, наносное, антихудожественное и условное, что деформировало классическій танецъ, и безпощадно все это отбросить. Необходимо вернуть ему ту античную естественность и простоту, которыя свидѣтельствуютъ о его высокомъ надземномъ происхожденіи. И когда Дунканъ говоритъ, что въ танцѣ не должно быть ни одного положенія, которое скульпторъ не захотѣлъ бы увѣковѣчить въ мраморѣ, обогативъ имъ свое искусство, то, конечно, съ ней не приходится спорить, какъ не приходится съ ней спорить и тогда, когда она говоритъ, что старыя балетныя позы находятся въ сильномъ противорѣчіи съ красивыми позами античныхъ мраморовъ въ европейскихъ музеяхъ. А вѣдь мы эти позы считаемъ совер-

Ж. Леполль. «Сильфида». Гравюра съ картины, писанной художникомъ съ натуры и принадлежавшей Маріи Тальони. На гравюрѣ — посвященіе Директору «Королевской Академіи Музыки» А. Верону.

(Собр. В. Свѣтлова).

шенными образцами идеальной красоты. И она еще разъ права, когда говоритъ, что возвращеніе Хореографіи къ танцамъ древнихъ Грековъ не есть еще эволюція искусства. «Танецъ Будущаго» долженъ быть плодомъ, результатомъ всего пройденнаго человѣчествомъ пути». Отъ танцовщицы грядущаго она требуетъ, чтобы душа и тѣло этой танцовщицы были въ гармоническомъ развитіи и чтобы движенія тѣла ея были естественнымъ, такъ сказать, пластическимъ выраженіемъ ея души.

Совершенно правильны эти идеалистическіе взгляды на «Танецъ Будущаго». Современный балетъ долженъ ими проникнуться. И когда, проникнувшись ими, онъ выброситъ за бортъ все условное и фальшивое, онъ поднимется на небывалую высоту.

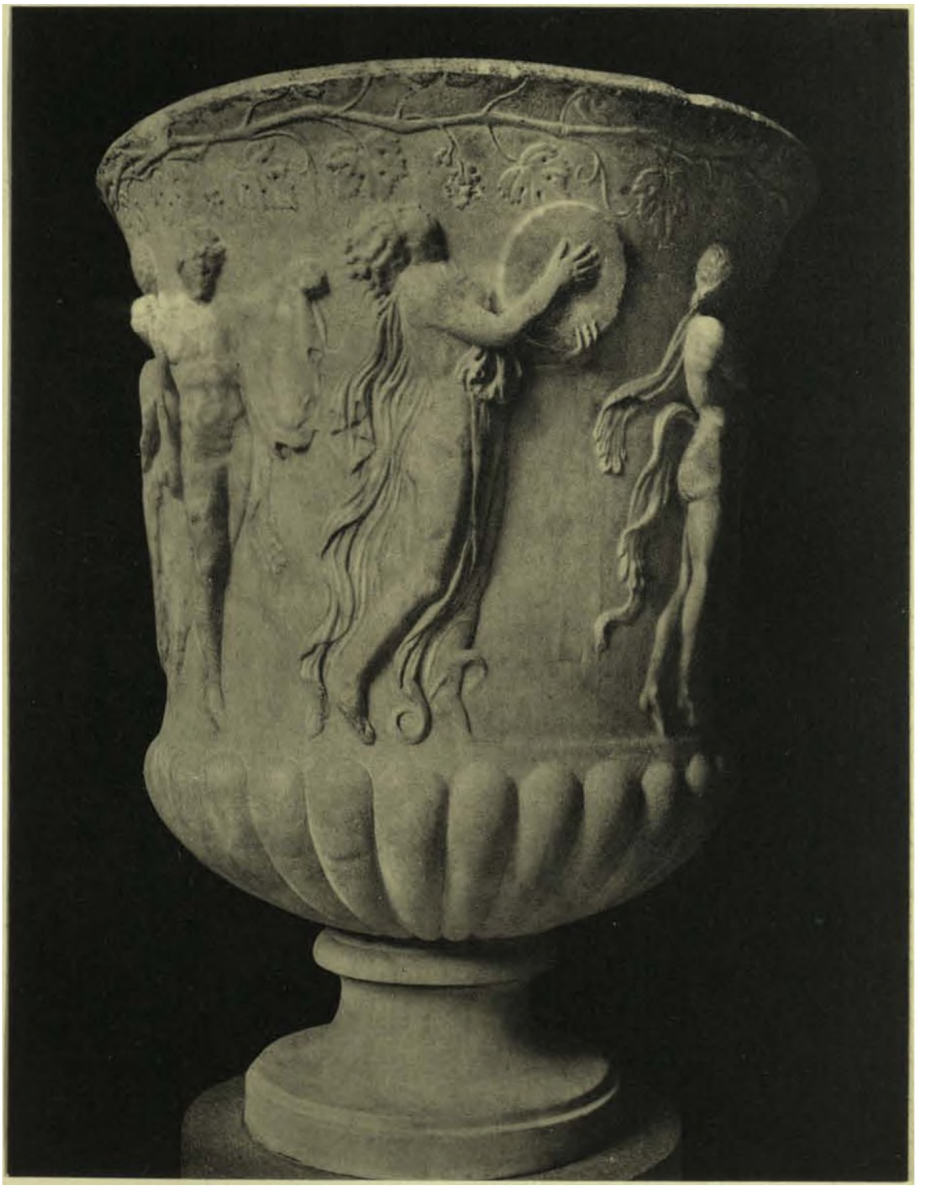
И мы видимъ, что балетъ уже побѣдоносно вступилъ на этотъ путь и что для него открыта новая блестящая будущность.

II.

Покончивъ съ теоретическими взглядами Дунканъ, посмотримъ на то, какъ она осуществляетъ ихъ практически.

Прежде всего Дунканъ совершаетъ реформу танцовальнаго костюма. Она его вовсе отрицаетъ. «Въ каждомъ искусствѣ нагота есть самое высокое, — говоритъ она, — художникъ, скульпторъ и поэтъ служатъ ей; только танцовщикъ словно забылъ о ней, а онъ-то и долженъ былъ больше всѣхъ думать о ней, потому что матеріаломъ его творчества является человѣческое тѣло... Поэтому, когда я танцую обнаженной, я естественно принимаю греческія позы, именно потому, что онѣ самыя естественныя позы»...

Дѣйствительно, если признать, — а не признать этого нельзя, — что Хореографія есть пластика въ движеніи, что она есть ожившая и вышедшая изъ своего величаваго мраморнаго покоя скульптура, что она есть мраморная Коппелія, пробужденная къ жизни и пляскѣ, то трудно мириться съ ея покровами. Еще Гёте говорилъ, словами своего героя Вильгельма Мейстера: «Если сказать полную правду, то слѣдуетъ признать, что человѣческое тѣло должно играть въ театрѣ самую главную роль... Въ этомъ мірѣ научаешься цѣнить красоту нагого человѣческаго тѣла болѣе, чѣмъ при всякихъ иныхъ условіяхъ». Высшая красота на землѣ «образъ и подобіе Божіе» — человѣческое тѣло, синтезъ пла-



Греческая ваза.
(Національный Неаполитанскій Музей).

стической формы. Съ точки зрѣнія античныхъ Грековъ безумно скрывать обнаженную красоту, которой приписывается божественное происхожденіе. И разъ такая художница, какъ Дунканъ,

признала это, то силою логическаго мышленія она дошла до убѣжденія, что, танцуя, необходимо открыть тѣло. Когда обнаженіе совершается въ силу логической необходимости, оно всегда производитъ цѣломудренное впечатлѣніе. Даже нашу добродѣтельно-буржуазную, мѣхами укутанную публику оно нисколько не смущало.

Хореографическая интерпретація классическихъ музыкальныхъ произведеній есть послѣ реформы костюма второе новое слово Дунканъ, ея интереснѣйшее открытіе. Къ небанальнымъ танцамъ нужна и небанальная музыка. Музыкальныя мысли Глюка, Шуберта, Шопена и другихъ великихъ звуковыхъ мыслителей перелагаются танцовщицей въ хореографическія мысли, полныя внѣшней пластики и внутренней красоты. Въ творчествѣ Дунканъ царитъ поэтическая сказка, безыскусственно просто и, вмѣстѣ съ тѣмъ, художественно ярко разсказанная строгими по формѣ позами и прекрасными по рисунку движеніями, а музыка, на фонѣ которой Дунканъ творитъ свои танцы, сливается съ пластикой, какъ бы претворяясь въ нее. Это прекрасный духъ (мелодія) въ прекрасномъ тѣлѣ (пластика).

Знаменитая «босоножка» нѣсколько разъ появлялась на берегахъ Невы. Въ первые пріѣзды она собирала на свои представленія огромную публику и ея противники объясняли этотъ успѣхъ новизной зрѣлища, любопытствомъ толпы. Затѣмъ ея дальнѣйшій успѣхъ уже не поддается такому объясненію: Дунканъ перевидали всѣ любопытные и всѣ любители новизны. Я думаю, что ея постоянный и неизмѣнный успѣхъ объясняется гораздо логичнѣе не внѣшней новизною зрѣлища, а тѣмъ, что новые элементы, внесенные Дунканъ въ хореографическое искусство, успѣли за послѣднее время проложить себѣ пути и укрѣпиться въ сознаніи людей, заинтересованныхъ пластическимъ искусствомъ танцевъ. «Дунканизмъ» пріобрѣлъ права гражданства. Многое изъ его элементовъ вошло уже въ балетъ: «Ѣвника» уже не только не чуждалась Дунканизма, но носила въ себѣ нѣкоторые его слѣды. При первомъ появленіи Дунканъ въ Петербургѣ раздавались лицемѣрные протесты противъ «профанаціи» великихъ именъ Шопена, Бетховена «какой-то босоногой плясуньей». Какъ можно подъ Шопена или Бетховена ставить танцы! Ауэръ въ спектаклѣ Дунканъ дирижировалъ оркестромъ, а послѣ спектакля протестовалъ письмомъ въ редакціи газетъ противъ «профанаціи». Чувство-

А. Больмъ. Половецкія Пляски изъ оп. Князь Игорь.
Фот. Е. Фишеръ. Спб.

А. Павлова.

Фот. К. Фишера, въ Спб.

валась растерянность, какъ это всегда бываетъ передъ каждымъ болѣе или менѣе крупнымъ явленіемъ въ искусствѣ. Но время шло, а за это время наши танцовщицы стали понемногу замѣнять Минкусовъ и Пуни — Шопенами и Григами.

Появилась въ Шопеновскомъ вальсѣ Павлова, дивно возсоздавшая Марію Тальони, появилась Преображенская въ Григовскомъ Danse d'Anitra. И уже не только никто не протестовалъ, а, напротивъ, всѣ восхищались. Затѣмъ танцовали цѣлую сюиту изъ шопеновскихъ вещицъ, сюиту, оркестрованную Глазуновымъ, и никто не усматривалъ болѣе профанаціи въ хореографическомъ воспроизведеніи музыкальныхъ классиковъ. Выигрывала публика,

выигрывали артисты и рѣшительно ничего не теряли композиторы, имена которыхъ становились популярными у театральнаго зрителя, обыкновенно, рѣдко кого признававшаго въ балетѣ, кромѣ Минкуса... Хореографическая интерпретація великихъ музыкальныхъ произведеній—одна изъ заслугъ Дунканъ, наряду съ другой заслугой: воспроизведенія античнаго пластическаго міра. Георгій Фуксъ, врагъ «литературщины» въ искусствѣ, напалъ въ книгѣ «Революція Театра» на Дунканъ: «Насквозь проникнутая литературными тенденціями, ученая miss Дунканъ стала свѣтиломъ новаго движенія, предпринятаго съ цѣлью воспитать въ народѣ пониманіе искусства». Но Фуксъ очень поверхностно отнесся и къ ученой проповѣди Дунканъ и къ ея художественнымъ опытамъ. Она воспроизводитъ античные танцы не только съ точностью археолога, но и съ чуткостью художника. Ея танцы—не педантическая реставрація, а созданія, проникнутыя духомъ и стилемъ античной Эллады.

Вспомнимъ вечеръ, посвященный Глюковской «Ифигеніи въ Авлидѣ», который былъ настоящимъ праздникомъ живой пластики, цѣлой академіей позъ и движеній, взятыхъ съ вазовой живописи, съ фресокъ, съ танагрскихъ статуэтокъ и фрагментовъ, хранящихся въ музеяхъ античнаго классическаго искусства. Дунканъ глубоко и любовно изучила духъ античнаго танца, проникласъ имъ, одухотворила его и воскресила его на нашихъ изумленныхъ глазахъ. Нѣкоторыя движенія ея—кладъ для скульптора и хореографа. Слышались укоры ея мимикѣ: она-де, мало выразительна и достаточно однообразна. Я думаю, что укоры эти, въ свою очередь, недостаточно основательны. Кто изучалъ пластическое искусство древнихъ Грековъ, этихъ поклонниковъ пластической красоты, тотъ знаетъ, что движенія человѣческой души, даже въ крайнихъ ея проявленіяхъ: безумной радости, горя, отчаянія и ненависти, всегда были во внѣшнихъ ихъ выраженіяхъ, во первыхъ, сдержаны, а, во вторыхъ, стилизованы.

Горе, искажающее человѣческое лицо и, слѣдовательно, наносившее ущербъ его красотѣ, вызывало жестъ укрыванія его вуалью. Вотъ почему требованія реалистическаго драматизма совершенно недопустимы въ античной мимикѣ, которая, въ видѣ уступки естественной правдѣ, скорѣе допускала на мгновенье условную маску гнѣва, горя и смѣха, чѣмъ подлинное искаженіе человѣческаго облика, носителя божественной красоты. И если вы примите во вниманіе это соображеніе, то вы

А. Лопухова. Половецкія пляски изъ оп. «Князь Игорь»
Фот. К. Фишеръ, въ Спб.

согласитесь со мною, что Дунканъ органически воспріяла духъ античной мимики, въ которой только символы человѣческихъ эмоцій. Безподобенъ ея радостный «Танецъ Дѣвушекъ при видѣ греческихъ воиновъ», обаятеленъ ея «Танецъ Дѣвушекъ», который она танцуетъ въ розовой одеждѣ съ вѣнкомъ на головѣ. Здѣсь множество прелестныхъ по классической красотѣ позъ, полныхъ пластической нѣги, мягкости, граціи, античнаго изящества.

Не менѣе интересны были и вечера, посвященные античной танцовщицей музыкѣ Шопена и Шуберта. Музыка этихъ двухъ поэтовъ, какъ нельзя болѣе, поддается пластическому воспроизведенію. Музыка Шопена — интимная сказка, разсказанная въ загадочные сумерки размечтавшимся поэтомъ, давшимъ волю своей фантазіи; его мечты, его образы, его неожиданные обороты и непредвидѣнные пріемы, прекрасные въ своей безыскусственной простотѣ, трогаютъ до глубины души, волнуютъ до сердечнаго трепета. Шубертъ — геніальный мастеръ романса; творилъ онъ такъ же свободно, какъ и Шопенъ; мелодическая изобрѣтательность его неистощима; форму романса и пѣсни онъ перенесъ въ фортепіанное творчество, создавъ музыкальную миніатюру. Нѣтъ болѣе субъективнаго, индивидуальнаго творчества, какъ творчество этихъ двухъ геніевъ музыки, и такая музыка — настоящій кладъ для пластическаго творчества Дунканъ.

Въ этомъ творчествѣ царитъ та же поэтическая сказка, безъискусственно просто разсказанная. И когда «смотришь» полную экспрессіи шопеновскую мазурку a-dur, прелюдію as-dur, полную символики элегической грусти прелюдію h-moll — символику рвущейся изъ оковъ души, блестящій вальсъ des-dur и прелестные въ своей чистой наивности нѣмецкіе танцы Шуберта, то удивляешься тѣмъ вѣрнымъ хореографическимъ краскамъ и тонамъ, которые умѣетъ находить Дунканъ и которые такъ изумительно отвѣчаютъ музыкальнымъ мелодіямъ. Для того, чтобы занять одной своей особой многотысячную толпу, нужно же имѣть что-нибудь, что дѣйствовало бы на эту толпу обаятельно.

Это «что-нибудь» и есть то новое слово, которое говоритъ Дунканъ: сліяніе чистой пластики съ чистой музыкой. Она даетъ простыя на взглядъ формы, подъ которыми скрывается или которыми обнаруживается богатое духовное содержаніе. Пластическая красота — вотъ настоящій культъ Дунканизма. А такъ какъ красоты становится все меньше и меньше въ нашей сѣрой,

обывательской жизни, то жажда ея становится все больше и больше. Эта, въ большинствѣ случаевъ, несознанная жажда, иногда даже непонятная самому жаждущему, и собирала разношерстныхъ по уму, развитію, талантамъ и потребностямъ людей на спектакли Дунканъ. А ея Вечера Идилій, посвященные простой по формѣ и часто глубокой по мыслямъ музыки композиторовъ XVI и XVII вѣковъ! Тутъ и «Tambourin» блестящаго французскаго стилиста и гармонизатора Рамо и отрывки изъ «Орфея» Глюка, раздѣлившаго въ свое время музыкальный Парижъ на два враждебныхъ лагеря, и «L'Ange avec violon» Пери, творца сольнаго пѣнія съ оркестровымъ сопровожденіемъ, и Мюзетта Куперена въ лютневомъ стилѣ и пр. Уже знакомство съ этими прародителями современной музыки само по себѣ интересно. Но не менѣе интересно и ихъ пластическое переложеніе Айседорой Дунканъ. Эти новыя пластическія идиліи, полныя вкуса, граціи и исторической вѣрности, каковы, напримѣръ, «La Primavera» по картинѣ Боттичелли, «Панъ и Эхо» по идиліи Мосхоса и «Вакхъ и Аріадна» по картинѣ Тиціана производятъ вполнѣ художественное впечатлѣніе. Изъ сѣрыхъ будней жизни особенно отрадно перенестись въ атмосферу весенней идиліи далекой старины, въ которой прекрасная нимфа Эхо гибнетъ отъ любви Пана и безумно тоскующій по Эвридикѣ Орфей спускается за ней въ подземное царство.

Основная идея Дунканизма, основной его культъ—это достиженія пластической красоты въ ея простыхъ, естественныхъ формахъ. И вотъ, за это провозвѣстіе красоты, которой такъ мало въ жизни культурныхъ народовъ XX вѣка, обуржуазенныхъ политико-экономической борьбой, всякій истинный художникъ, не затерявшій въ душѣ своей античнаго язычника, скажетъ Дунканъ горячее спасибо.

III.

Но среди восторженныхъ овацій и цвѣтовъ, встрѣтившихъ появленіе Дунканъ на берегахъ Невы, раздавались по ея адресу и суровые, безпощадные приговоры ея антагонистовъ. Они отрицали въ ней все: и пластику, и позы, и танцы: «любая наша танцовщица станцуетъ такъ же, если не лучше». Съ этимъ мнѣніемъ, можно, конечно, и согласиться, но нельзя же не прибавить: «для того, чтобы ѣздить въ Америку, надо было ее открыть».

Въ дѣлѣ Дунканъ можетъ быть не столь важны самые ея танцы, какъ ея убѣжденная рѣшимость сказать новое слово въ искусствѣ Хореографіи, которое какъ бы остановилось на одной точкѣ, заключило себя въ одну форму, въ форму классическаго (въ хореографическомъ, а не въ античномъ смыслѣ слова) балета. Выходъ изъ этой твердо установившейся традиціи, несомнѣнно, указала Дунканъ.

Но поклонники старыхъ балетныхъ формъ никакъ не хотятъ признать и этого. Они ссылаются на то, что въ Европѣ театральная публика относилась къ Дунканъ съ равнодушіемъ, и ни на одной сценѣ она не имѣла такого успѣха, какъ у насъ. Почему? Я думаю потому, что европейская публика до «русскаго переворота» равнодушно относилась къ вопросамъ Хореографіи.

Но у насъ, гдѣ еще, хотя бы и традиціонно, любятъ балетъ, Дунканъ, явившаяся къ намъ съ элементами подлинной «вазовой» Хореографіи, не могла не только пройти незамѣченной, но и не могла не имѣть успѣха. Немногочисленные ея противники, не подозрѣвавшіе о существованіи въ Берлинѣ ея школы, говорили, что у искусства Дунканъ, если можно признать ея позы и танцы за искусство (и въ этомъ было сомнѣніе), во всякомъ случаѣ нѣтъ будущности.

Но Дунканъ доказала, что у ея искусства есть будущее и есть школа, въ прямомъ и переносномъ смыслѣ слова. Ея «дунканята»—несомнѣнныя продолжательницы ея дѣла. Онѣ будутъ лучше, тоньше, артистичнѣе ея, ибо съ самаго юнаго возраста, подъ руководствомъ своей учительницы, впитаютъ въ плоть и кровь духъ античной пластики, форму и душу идилическаго танца древней Эллады.

Благоуханіемъ чистой и наивной поэзіи вѣяло отъ этихъ хороводовъ, группъ и танцевъ юныхъ обнаженныхъ и цѣломудренныхъ въ своемъ обнаженіи танцовщицъ. Есть люди, которые во что бы то ни стало ищутъ дурного въ хорошемъ. Такимъ людямъ «пластическія идиліи», конечно, ничего не говорятъ. Они будутъ видѣть не то, что нужно. А нужно видѣть только одно: прелесть этихъ смыкающихся и размыкающихся хороводовъ, красивыя и изящныя по хореографическому рисунку группы, похожія на живые и свѣжіе цвѣты, то собранные въ красивый букетъ, то разбросанные по сценѣ, какъ на цвѣтущей лужайкѣ.

Вспомните изящно поставленные танцы дѣтей подъ романтическую музыку «Розамунды» великаго Шуберта, и еще лучше

старинный вальсъ Ланнера (Die Werber). Какъ много настоящаго вкуса въ хореографическихъ композиціяхъ этого вальса, выдержанныхъ въ стилѣ античныхъ фресокъ!

Появленіе ея учениць и демонстрація ихъ на нашихъ сценахъ убѣждаетъ меня, что проповѣдь новаго слова въ искусствѣ живой пластики, такъ краснорѣчиво проповѣдуемая Дунканъ, не останется гласомъ вопіющаго въ пустынѣ.

Ея искусство, казавшееся такимъ страннымъ въ началѣ и такъ полюбившееся въ концѣ, имѣетъ подъ собою реальную почву въ организованной ею школѣ, изъ которой выйдутъ ея продолжательницы и послѣдовательницы, когда она сама уже сойдетъ со сцены. И каждая изъ нихъ, по степени своего таланта, можетъ внести какую-нибудь новую индивидуальную черточку, новый штришокъ, новую блестку въ сокровищницу «Дунканизма». Такъ всегда начинается новое въ искусствѣ. А затѣмъ всѣ эти штрихи и черточки систематизируются, классифицируются и, въ концѣ концовъ, выливаются въ настоящую и серьезную «школу». Такова, какъ мнѣ кажется, будущность «Дунканизма».

IV.

Появленіе Дунканъ съ ея культомъ античной пластики обогатило Хореографію XX вѣка множествомъ танцовщицъ, вступившихъ на новый, указанный ею путь танца «естественныхъ ногъ», танца, близкаго къ природѣ. На всѣхъ маленькихъ сценахъ Европы появились жрицы «новой красоты», быстро пріобрѣтавшія «европейскую славу»... на мигъ. Среди этихъ, иногда простыхъ подражательницъ Дунканъ, рѣдко можно остановиться на чемъ нибудь оригинальномъ, выдающемся или самостоятельномъ. Но, во всякомъ случаѣ, уже самое движеніе это свидѣтельствуетъ о томъ, что Хореографія, еще не столь давно считавшаяся искусствомъ чуть-что не отжившимъ, долженствующимъ исчезнуть или доживать свой долгій вѣкъ какимъ-то историческимъ пережиткомъ, упорно не хочетъ умирать, а, напротивъ, подаетъ несомнѣнные признаки жизни. Хореографія оказалась подобной дереву, которое всѣ считали засохшимъ и забыли въ какомъ-нибудь укромномъ углу теплицы. И вотъ, оно оказывается покрытымъ молодыми, свѣтло-зелеными побѣгами...

Б. Нижинская. «Вакханка» изъ балета «Нарциссъ».

Фот. А. Бергъ, въ Парижѣ.

Сестры Грета, Эльза и Берта Визенталь на сценѣ Лондонскаго «Ипподрома».

Множество иностранныхъ газетъ давали въ свое время полные восторговъ отзывы о сестрахъ Визенталь. Имъ посвящены были отдѣльныя статьи и даже цѣлые фельетоны. Заграницей театральная реклама поставлена на очень широкую ногу, и не всегда bona fide можно относиться къ одическимъ и дифирамбическимъ экстазамъ рецензентовъ. Поэтому необходимо къ такимъ статьямъ относиться съ осторожностью. Но, даже сдѣлавъ солидный учетъ на осторожность, на долю сестеръ Визенталь оставалось очень много. Напримѣръ, чрезвычайно серьезный и солидный «Berliner Börsencourier», отличающійся неподкупностью театральной критики, помѣстилъ объ этихъ сестрахъ интересную и серьезную статью.

«Какъ имѣетъ несомнѣнное право на существованіе строгая камерная музыка, такъ имѣетъ право на существованіе и камерная Хореографія, — говорилось въ газетѣ. — Сестры Визенталь являются первыми провозвѣстницами интимнаго, камернаго танца. Интимная музыка Шопена, Шумана и другихъ требуетъ и интим-

наго исполненія, въ небольшомъ помѣщеніи; поэтому, танцовщицы Визенталь танцуютъ подъ рояль; дѣйствительно, Шопенъ и ему подобные композиторы много проигрываютъ въ оркестровомъ переложеніи, даже и въ мастерской инструментовкѣ».

Критикъ Берлинской газеты усматриваетъ въ творчествѣ Визенталь нѣчто въ родѣ конгломерата музыки съ танцемъ, т. е., неразложимое соединеніе двухъ элементовъ — звука съ движеніемъ, иначе говоря, претвореніе мелодіи — въ широкомъ значеніи слова — въ ритмическую пластику. Именно тотъ принципъ, о которомъ говорила Дунканъ. Танцовщицы Визенталь обладаютъ, по его мнѣнію, ярко выраженнымъ талантомъ и граціей; онѣ прошли серьезную школу Вѣнскаго балета, что совершенно исключаетъ оттѣнокъ дилетантства; только пройдя строгую техническую школу классическаго танца, можно отваживаться на пропаганду новыхъ проблемъ и идей въ хореографическомъ искусствѣ. Изъ трехъ сестеръ критикъ находитъ наиболѣе талантливой старшую: «ея танцы—оркестровыя фантазіи, гармоническія каприччіо, переданныя движеніемъ. Ея «Donauwalzer», который она танцуетъ въ голубовато-зеленомъ шелкѣ, полонъ красоты, богатства пластической изобрѣтательности, темперамента. Шопеновскій вальсъ въ исполненіи трехъ сестеръ—настоящее произведеніе искусства (ein Kunstwerk). Aller et venir, promenades, repoussées, rondes и отдѣльные ритмы этихъ трехъ танцовщицъ, одѣтыхъ въ бѣлое, производитъ волшебное радостное впечатлѣніе. Hier ist Zukunft!!»— восклицаетъ критикъ Берлинской газеты, а за нимъ и критики всѣхъ Вѣнскихъ газетъ. «Мы благодаримъ сестеръ Визенталь за новое искусство, которое онѣ намъ открываютъ, а новое искусство должно быть благодарно сестрамъ за такую блестящую интерпретацію».

Это хореографическое тріо появилось вскорѣ послѣ своихъ тріумфовъ заграницей въ Петербургѣ. Повидимому, нынѣ Петербургъ даетъ санкцію хореографическимъ звѣздамъ, какъ еще недавно только одинъ Парижъ имѣлъ это преимущество. Но какъ быстро смѣняются вѣянія и идеи въ ожившей Хореографіи, которую захватилъ—какъ, впрочемъ, и всѣ остальные роды искусства—потокъ «переоцѣнки цѣнностей». Давно ли танцы Дунканъ считались «танцами Будущаго»? Но, вотъ, они уже признаны танцами Прошлаго! А танцами Будущаго провозглашены хореографическія произведенія сестеръ Визенталь...

К. Биберъ и М. Рейзенъ. «Морская Царевна» п.
Костюмы по рис. И. Анисфельда.
Фот. А. Беръ, въ Варшавѣ.

Но иностранная критика о хореографическомъ тріо Визенталь увы! оказалась сильно преувеличенной. Сестры являются несомнѣнными подражательницами (не думаю, чтобы продолжательницами) Дунканъ, хотя, какъ говорятъ, ни разу ея не видѣли. Но литература и иконографія «босоножки» такъ разрослись за послѣднее время, что, и не видя ея, можно вдохновиться ея танцами. Изъ всѣхъ вещей трехъ сестеръ наиболѣе удачными являются: вальсъ «Rosen aus dem Süden», исполнявшійся Эльзой Визенталь, Donauwalzer (Грета), и Lanner-Schubert-Walzer (всѣ три сестры). Въ «Розахъ» г-жа Эльза выходила въ оригинальномъ и красивомъ костюмѣ; здѣсь мелодія вальса, дѣйствительно, находитъ свое хореографическое выраженіе и музыка сливается съ пластикой; танцовщицей отмѣчались и музыкальная фраза, и акомпаниментъ, и ферматы, и паузы, словомъ всѣ детали.

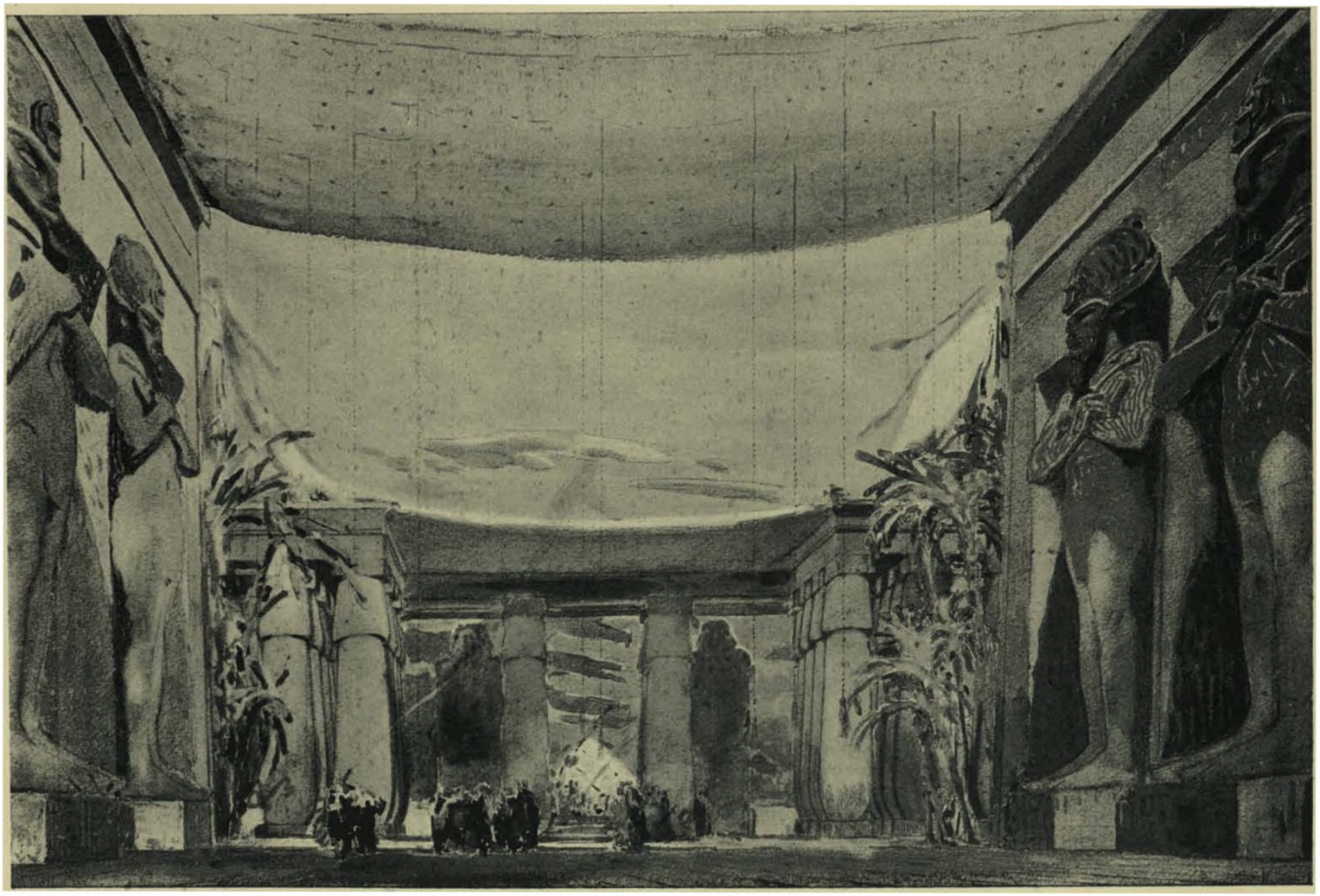
Оригиналенъ по хореографическому изложенію Дунайскій вальсъ и красивъ по группамъ и костюмамъ Ланнеровскій вальсъ, нѣчто въ родѣ весенней пасторали. Еще недуренъ вальсъ Шопена (es-dur), являющійся пластическимъ дуэтомъ двухъ сестеръ (Грета и Эльза); въ немъ были удачныя групповыя комбинаціи. Совсѣмъ оказались неудачными: «Карнавалъ» Шумана и «Allegretto» изъ f-dur'ной сонаты Бетховена. Совершенно непонятно въ хореографической интерпретаціи «Andante» изъ концерта g-dur Бетховена. Здѣсь, очевидно, подразумѣвалась какая-то программа, безъ комментаріевъ необъяснимая. Программную Хореографію давала и Дунканъ («Нарцисъ», напримѣръ), но у нея все было ясно, просто и доступно пониманію самаго неподготовленнаго зрителя. Танецъ изъ «Manon» Масснэ — нѣсколько преувеличенная стилизація въ манерѣ модернистовъ-иллюстраторовъ. Это не полихромная картинка, а однотонный рисунокъ, чуть-чуть шаржированный.

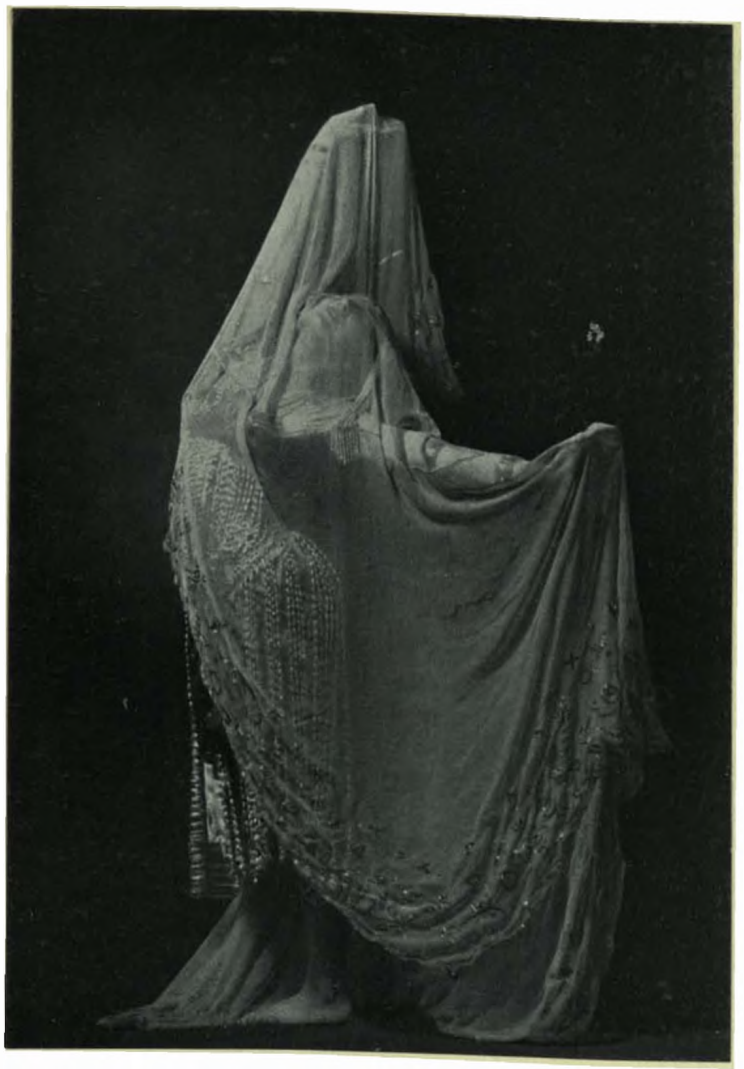
Странно было видѣть при фантастическихъ костюмахъ сестеръ современныя туфли и даже сандаліи на каблукахъ. Еще страннѣе было видѣть совершенно обнаженныя ноги, обутыя въ такую обувь. Движенія рукъ у сестеръ не имѣютъ той гибкости, мягкости и округленности, какъ у Дунканъ: онѣ недостаточно пластичны. Но въ техникѣ танца чувствовалась школа. Какъ новое явленіе, по разнообразію интерпретацій, все-таки же танцы сестеръ Визенталь не были лишены интереса. Пока это, можетъ быть, только намекъ на тѣ пути, по которымъ можетъ пойти Хореографія въ тѣсномъ и осмысленномъ единеніи съ музыкой.

V.

По всѣмъ европейскимъ сценамъ послѣ постановки оперы Рихарда Штрауса прошла эпидемія «танца Саломеи». Появился цѣлый рядъ танцовщицъ, какъ бы спеціализировавшихся на этомъ танцѣ библейскаго Востока. Ихъ было много: Лота Фаустъ, Вѣра Олькоттъ, Хильда Кароли, Иза Грегорова и еще очень много... Не было, кажется, ни одного «уважающаго» себя кафэ-шантана, гдѣ не было бы своей Саломеи. Еще недавно въ безлюдной лѣтней Ниццѣ, зайдя въ совершенно примитивный кафэ-шантанъ, на открытомъ воздухѣ, я видѣлъ очень толстую даму, изображавшую Саломею и исповѣдывавшую серьезный художественный принципъ: le nu est moins indécent que le deshabillé. Принципъ очень мало шелъ къ ниццской Саломеѣ, но принципъ остается принципомъ.

Среди нѣмецкихъ, французскихъ, англійскихъ и другихъ Саломей была, конечно, и русская, Ида Рубинштейнъ, танцовавшая сначала у насъ въ Консерваторіи, потомъ въ Парижѣ и Лондонѣ. Идѣ Рубинштейнъ особенно посчастливилось. Три художника соединились для ея дебюта въ Петербургѣ и возстановили намъ библейскую Саломею на декоративномъ фонѣ эпической Іудеи: Глазуновъ, Бакстъ и Фокинъ; Ирода и Иродіаду по цензурнымъ условіямъ убрали со сцены. Но съ насъ достаточно было такой Саломеи, какъ Рубинштейнъ. Въ ней чувствуется та Идумейская раса, которая плѣнила древняго Ирода; въ ней — гибкость змѣи и пластичность женщины, въ ея танцахъ — сладострастно-окаменѣлая грація Востока, полная нѣги и цѣломудрія животной страсти. Сколько плѣнительной томности въ ея танцѣ, такъ тонко и художественно *угаданномъ* Фокинымъ, который проникся духомъ спокойно-знойной Хореографіи библейской Іудеи. Эта истома страсти, выливающаяся въ тягучія движенія тѣла, прекрасно передана Идой Рубинштейнъ, такъ же прекрасно, какъ поэзія восточной ночи передана въ декораціи Бакста. Эта декорація какъ бы напоена настроеніемъ интимности той сцены, которая происходитъ на внутренней площадкѣ Иродова дворца.





Ида Рубинштейнъ. «Саломея». Костюмъ по рис. А. Бакста.
Фот. Боассонна, въ Спб.

VI.

Модъ Эллень привезла намъ свою Саломею. Модъ Элленъ—молодая американка изъ Канады. Она получила серьезное музыкальное образованіе въ Германіи и рѣшила приложить его къ Хореографіи. Музыка и пластика, бывшія очень долгое время въ

натянутыхъ между собою отношеніяхъ, стали въ послѣднее время на равную, дружескую ногу, а танцовщицы съ стройными ногами стали претворять музыку въ танцы и давать прекрасныя хореографическія иллюстраціи къ выдающимся музыкальнымъ произведеніямъ. Модъ Эллент имѣла громадный успѣхъ въ Лондонѣ, исполняя на открытомъ воздухѣ, среди цвѣтовъ и зелени роскошнаго сада, «Сонъ въ Лѣтнюю Ночь» Мендельсона-Бартольди. «Она сама казалась живымъ воплощеніемъ весенняго сна, эта жрица античнаго танца»,—замѣчаетъ англійскій критикъ. Но самый большой успѣхъ Модъ Эллент—танецъ Саломеи. «Какъ у всякой выдающейся артистки,—говоритъ критикъ,—у нея появились подражательницы, какъ, напримѣръ, la belle Zola, Гертруда Гофманъ и другія».

Художники и скульпторы обратили вниманіе на пластическіе танцы Эллент и изобразили ихъ въ живописи и въ мраморѣ. Довольно извѣстна, напримѣръ, картина Отто Маркуса «Miss Allan», а также картина англійскаго художника «Сонъ въ Лѣтнюю Ночь».

Въ программу Модъ Эллент входятъ лучшія музыкальныя вещи Баха, Мендельсона, Шумана, Рубинштейна и Грига. «Valse Caprice» Рубинштейна и «Анитру» Грига впервые увидѣли мы въ воспроизведеніи Преображенской. Эти же вещи танцуетъ и Эллент, конечно, по-своему. Въ заключеніе она исполняетъ пластическую сцену своего сочиненія «The Vision».

О Модъ Эллент много писали въ заграничной прессѣ, и писали восторженно. Но я уже говорилъ, что въ послѣдніе годы, кажется, сама Европа признала, что «государственный экзаменъ» на званіе хореографической знаменитости сдается только въ Петербургѣ. Мы удостоили этимъ званіемъ Айседору Дунканъ, которую въ первое время отрицали въ Берлинѣ, но мы не увѣнчали лаврами Модъ Эллент, которая есть не что иное, какъ слабая копія Дунканъ.

У Модъ Эллент выразительные глаза и средняя мимика. Не очень красивыя ноги, что уже является серьезнымъ дефектомъ для танцовщицы, въ особенности для «босоножки». Зато красивое port de bras; хорошее умѣнье владѣть руками; есть много пластически выработанныхъ движеній рукъ, которыя даютъ какой-то странно красивый эфектъ калейдоскопически измѣняемаго рисунка. Танцовщица музыкальна, и танцы ея связаны съ музыкой: какъ бы исходятъ изъ нея. Вотъ ея плюсы; минусовъ у нея немало, едва ли не больше, чѣмъ плюсовъ. Начать съ того, что вальсъ и мазурка Шопена, какъ и весенняя эклога Мендель-

Б. Кустодіевъ. Портретъ А. Бакста.

Ида Рубинштейнъ. «Саломея». Костюмъ по рис. А. Бакста.
Фот. Боассонна, въ Спб.

сона («Frühlingslied») исполняются ею съ рабскимъ подражаніемъ Дунканъ. Она какъ бы даже окаррикатуриваетъ танцы своей предшественницы. Въ нихъ нѣтъ ни свободы творчества, вдохновенія, ни темперамента. Но «Marche funèbre» Шопена ей удается. Модъ Элленъ не танцуетъ эту вещь, а даетъ въ ней то, что называется poses plastiques, которыя и украшаетъ соотвѣтственнымъ мимическимъ выраженіемъ.

Много помогаетъ и хорошо придуманный костюмъ. Танцовщица напоминаетъ фигуру, сошедшую съ саркофага, и производитъ нѣкоторое впечатлѣніе. Въ сюитѣ Грига ей лучше всего удался «Танецъ Гномовъ», въ которомъ есть кое-какія колоритныя пластическія идейки. Что касается «Valse-Caprice» Рубинштейна, то въ исполненіи его былъ, пожалуй, огонекъ, но, въ общемъ, танцовщица слабо передавала духъ этого своеобразнаго вальса.

Самымъ блѣднымъ твореніемъ Модъ Элленъ слѣдуетъ признать именно сенсаціонный «Танецъ Саломеи». «Саломея» не произвела никакой сенсаціи: танецъ слишкомъ длиненъ, расплывчатъ по формѣ, въ немъ нѣтъ ни хореографическаго, ни пластическаго плана, даже кульминаціоннаго пункта, такъ сказать, идейной ферматы, выдержанной на хорошо придуманной пластической нотѣ или паузѣ. Неизвѣстно, чья музыка этой сцены. Отчего было не взять Рихарда Штрауса? Конечно, Саломею Модъ Элленъ нельзя и сравнивать съ Саломеей Иды Рубинштейнъ.

Въ общемъ о Модъ Элленъ можно сказать, что это хотя и второе, но не исправленное и не дополненное изданіе Дунканъ и притомъ спѣшное, съ большими опечатками. Напримѣръ, нѣкоторая неизящная перестановка ступней при извѣстныхъ поворотахъ свидѣтельствуетъ объ отсутствіи у танцовщицы серьезной школы и является довольно грубой опечаткой въ страничкѣ ея пластическаго творчества.

VII.

Среди всѣхъ этихъ античныхъ, восточныхъ, библейскихъ экзотикъ нельзя обойти молчаніемъ танцевъ «польской Дунканъ», «Польки босоножки». Ихъ столько развелось за послѣднее время, этихъ босоножекъ — англійскихъ, американскихъ, индійскихъ, русскихъ и иныхъ! И каждая изъ нихъ наивно думаетъ, что все дѣло въ босыхъ ногахъ и прозрачной тюникѣ.

Но Стефанію Домбровскую никто не рекламировалъ. Почти ничего не встрѣчалось о ней въ хореографическихъ отдѣлахъ нашей или иностранной печати.

Стефанія Домбровская — полуженщина, полуребенокъ. Тоненькая и стройная блондинка, съ наивно-печальными глазами, въ которыхъ теплится просыпающаяся жажда жизни и дремлющая пока страсть. Ея движенія плавны, мягки, гибки, не то, что от-

Л. Бакстъ. Костюмъ «Жаръ-Птицы».

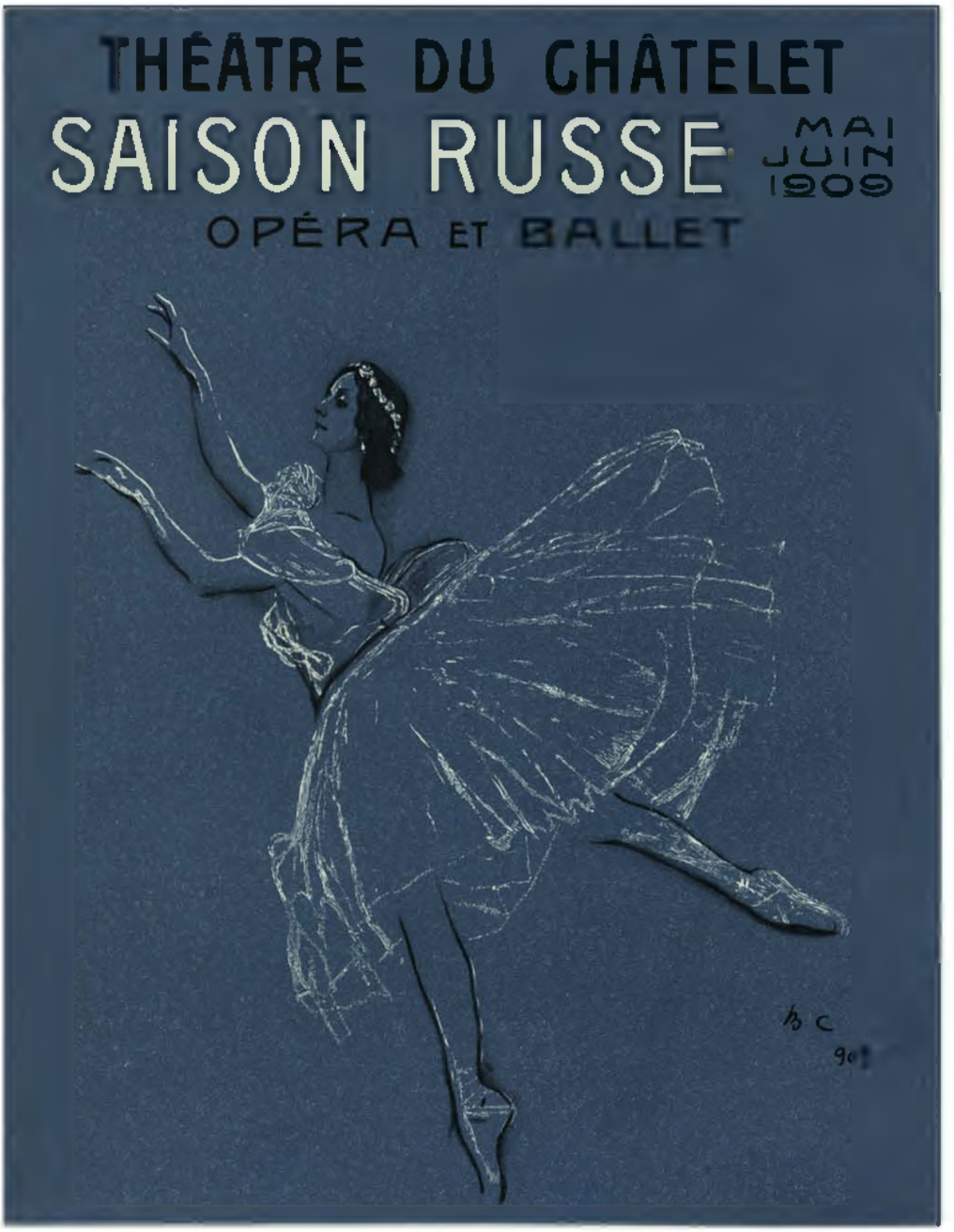
Руфь С. Дени, Индійская танцовщица.

вѣчаютъ музыкѣ, а выливаются изъ нея. Изъ коротенькихъ вещицъ Грига, Шуберта и Падеревскаго она творитъ миніатюры танцовальной лирики, миніатюры прекрасные по пластической мысли и по хореографической формѣ. Ея танцы коротки, какъ мимолетныя грезы. И вслѣдствіе этого они пріобрѣтаютъ ре-

лѣфъ, выпуклость, потому что въ нихъ нѣтъ расплывчатости, «аморфности» Модъ Эллень. Отъ ея музыкально-пластическихъ картинокъ вѣетъ то элегической грустью («Сольвеги» Грига), то шаловливой радостью ребенка («Moments musicales» Шуберта), то ритмической важностью («Шествіе Гномовъ» Грига), то какимъ-то одухотвореннымъ благороднымъ національнымъ въ польскихъ танцахъ («Мэнуетъ» Падеревскаго).

Какъ будто атмосфера благоухающей, молодой весны несется на зрителя со сцены, на которой танцуетъ Стефанія Домбровская. Говорятъ, она ученица Дунканъ. Она взяла у своей великой учительницы ея искусство, но индивидуально претворила его въ глубинахъ своей поэтической мысли, своего національнаго субъективизма и своего юнаго таланта, въ которомъ столько непосредственности, интимности и лиризма. Ея танцы — камерная музыка — для избранниковъ и тонкихъ цѣнителей миніатюръ.

Вотъ извѣстнѣйшія представительницы Дунканизма, какъ хореографической школы, которая вызвала къ жизни новый танецъ, новый уголъ зрѣнія на живое пластическое искусство. Вліяніе Дунканизма на Хореографію XX вѣка гораздо шире и глубже, чѣмъ кажется на первый взглядъ. Параллельно съ возрожденіемъ примитива античнаго танца, почерпнувшаго свои принципы изъ народной Хореографіи древней Греціи, возродились и другіе экзотическіе культы хореографическаго фольклора, если можно такъ выразиться. Руфь С. Дени (Индійская танцовщица), Сентъ Магеза (Египетская), вызывавшія бури восторговъ, и нѣсколько другихъ являются въ настоящее время проповѣдницами хореографическаго культа Древняго Востока, своими реконструціями погружающія насъ въ самую колыбель стараго, какъ міръ, Искусства Танцевъ. Но этотъ возрожденный хореографическій фольклоръ достоенъ отдѣльнаго изслѣдованія.



В. Серов. Плакат для русских спектаклей в Париже 1909 г.
А. Павлова в балете «Сильфиды».

Жанъ Кокто. Плакатъ для русскихъ спектаклей въ Парижѣ 1911 г.
Т. Карсавина въ «Видѣніи Розы».

ПЕРВЫЙ РУССКІЙ СЕЗОНЪ ВЪ ПАРИЖѢ 1909

(Впечатлѣнія очевидца).

Вокругъ артистическаго предпріятія Дягилева, передъ самымъ его возникновеніемъ, создалась тяжелая атмосфера недоброжелательства. Противъ него и его новыхъ принциповъ возстало рѣшительно все, что еще держалось традиціями за принципы «стараго балета». Но ничто не помогло. Дягилевъ поѣхалъ въ Парижъ и показалъ тамъ новое хореографическое искусство.

Сказать, что онъ имѣлъ успѣхъ, — значитъ ничего не сказать. Это былъ тріумфъ, событіе парижской театральной жизни, о которомъ до сихъ поръ не перестаютъ говорить въ художественныхъ кружкахъ Парижа. Первый русскій сезонъ въ Парижѣ, 1909 годъ, впишется золотыми буквами въ исторію Русскаго Балета.

I.

Театръ Châtelet, которымъ завладѣли въ 1909 г. русскіе, принадлежитъ городу Парижу. До русскаго сезона въ немъ шла

«мелодрама съ кораблекрушеніемъ»—«Les Aventures de Gavroche». Прошла она 128 разъ и посѣщалась средней буржуазіей, рабочимъ людомъ, который любитъ во время акта пролитъ слезу надъ судьбою Гавроша, а въ антрактахъ полакомиться леденцами и апельсинами.

Театръ поступилъ въ распоряженіе Дягилева въ крайне запущенномъ видѣ. Немедленно же зданіе было наводнено арміей плотниковъ, обойщиковъ, декораторовъ, электротехниковъ и въ нѣсколько дней преобразилось до неузнаваемости: на сценѣ сдѣланъ былъ новый полъ, помѣщеніе оркестра увеличили въ три раза, для чего пришлось уничтожить 9 рядовъ креселъ. Залъ и корридоры затянули коврами; колонны, барьеры обтянули бархатомъ. Уютные уголки изъ зелени украшали кулуары театра; вездѣ много электрическаго свѣта. Машинистъ Вальцъ (изъ Москвы) приспособилъ сцену для сложныхъ перестановокъ «Армиды». Словомъ, старый демократическій Châtelet превратился въ эфектный театръ для изящной аристократической публики. Въ немъ стало свѣтло, уютно, красиво и весело.

Театръ въ репетиціонные дни производилъ оригинальное впечатлѣніе.

Въ обширныхъ подземельяхъ его раскупоривали громадные ящики съ бутафоріей, костюмами, трико и декораціями. Сорокъ тысячъ кило! На сценѣ за послѣдней декораціонной занавѣсью бродили бараны, которымъ производили репетицію третьей картины «Армиды». На самой сценѣ шла репетиція. «Армиду» репетировалъ съ оркестромъ Черепнинъ, музыкальный авторъ балета; «Игоремъ» и «Пиромъ» руководилъ Куперъ, московскій капельмейстеръ. Фокинъ былъ неутомимъ, неутомимы были артисты. Репетировали съ утра до полуночи съ небольшими перерывами. Всѣ устали, всѣ были нервно настроены, какъ передъ рѣшительной битвой; но работа шла споро, дружно, согласно. Иногда возникали легкіе инциденты; капельмейстеръ не уступалъ балетмейстеру, или наоборотъ. Но быстро все это улаживалось тутъ же между собою. Каждый сознавалъ всю важность общаго дѣла и свободнаго, артистическаго труда.

Хорами занимался московскій хормейстеръ Авранекъ и прославившійся въ предшествовавшемъ году постановкой «Бориса Годунова» въ Парижѣ—Санинъ.

К. Коровинъ. „Пиръ“ (декорація I акт. „Русланъ и Людмила“).

За сценой, на перевернутомъ ящикѣ устраивался импровизированный буфетъ. Не было возможности ѣхать въ отель завтракать, и артисты, между дѣломъ, во время паузы, тутъ же закусывали. Потомъ французскіе и русскіе плотники доканчивали этотъ завтракъ, чокаясь виномъ.

Среди кулисъ вырисовывались крупная фигура Шаляпина и тонкій силуэтъ Фокина. Рядомъ съ ними изящная Карсавина дѣлала экзерсисъ.

Музыкальный критикъ Кальвокоресси, занимающійся русской музыкой и написавшій интереснѣйшую книгу о Мусоргскомъ, съ увлеченіемъ помогалъ Дягилеву, дружилъ съ артистами, оказывалъ имъ множество крупныхъ и мелкихъ услугъ. Онъ немного говорилъ по-русски, и танцовщицы охотно болтали съ нимъ на странномъ русско-французскомъ воляпюкѣ, который былъ понятенъ обѣимъ сторонамъ. Иногда появлялся на репетиціяхъ музыкальный критикъ Робертъ Брюссель, живо интересующійся и русской музыкой, и русскимъ балетомъ. Обаятельный человѣкъ, умѣвшій для каждаго найти ласковое, ободряющее слово. Брюссель и вся музыкальная критика восторгались Куперомъ, котораго признавали выдающимся, чудеснымъ дирижеромъ. «Les belles soirées de «Boris» vont recommencer», — говорилъ Брюссель, и взоръ его устремляется въ даль, какъ бы вызывая въ памяти прошлогоднюю оперу Мусоргскаго, которая была откровеніемъ русской музыки для французовъ...

* * *

И вотъ, наконецъ, генеральная репетиція.

Генеральная репетиція въ Парижѣ — это больше, чѣмъ первый спектакль. Это—спектакль gala, съ цвѣтомъ парижскаго общества.

Тутъ были всѣ министры Франціи вмѣстѣ съ тогдашнимъ министромъ иностранныхъ дѣлъ Пишономъ, пріѣхавшимъ съ официальной миссіей замѣстить Президента, которому что-то помѣшало прибыть на спектакль. Тутъ и Великій Князь Павелъ Александровичъ, и герцогъ Лейхтенбергскій, и всѣ послы и посланники, живущіе въ Парижѣ; множество композиторовъ, журналистовъ, писателей, художниковъ, критиковъ, артистокъ и артистовъ балета и оперы изъ Grand Opéra и Opéra Comique, драматическіе артисты Comédie Française и другихъ выдающихся театровъ Па-

рижа. Представители высшей аристократіи, бюрократіи и плутократіи. Нѣсколько «важнѣйшихъ» дамъ полусвѣта, безъ которыхъ не обходится ни одно театральное торжество въ Парижѣ. Весь театръ сверху до низу переполненъ. Сплошное царство фрака, цилиндра и декольте, брилліантовыхъ парюръ, діадемъ и треновъ.

Это—блестящій раутъ. Можно подумать, что въ фойэ происходитъ дипломатическое торжество, международное празднество.

Гдѣ piou-piou и лавочницы, модисточки и приказчики, еще такъ недавно оплакивавшіе въ Châtelet бѣднаго парижскаго Гавроша? Ихъ нѣтъ! Нѣтъ и прежняго буржуазнаго Châtelet. Вмѣсто всего этого что-то вродѣ придворнаго театра самыхъ блестящихъ временъ Имперіи.

Въ большой средней ложѣ—представитель Президента Фальера Пишонъ рядомъ съ нашимъ посломъ, нынѣ покойнымъ, Нелидовымъ. Оба съ супругами. Въ другихъ ложахъ министры Барту, Думеръ, Кайо, Дюжарденъ-Бомецъ. Греческій посланникъ Деліанисъ, Иванъ Решке, Джеральдина Фарраръ, артистка Бреваль, Лина Кавальери... Въ ложахъ бенуара: Бріанъ, Раулъ Гинсбургъ, Фелія Литвинъ. Въ балконѣ нововведеніе: ни одного мужчины. Балконъ выдается надъ заломъ въ видѣ корзины, и эта корзина наполнена живымъ цвѣтникомъ дамъ въ блестящихъ туалетахъ и еще болѣе сверкающихъ брилліантахъ.

Среди дамъ—Замбелли, Марикита, Труханова, Дунканъ; внизу композиторы Сенъ-Сансъ, Габріель Форе; Жюль Кларси, директоръ Comédie Française, Анри Рошфоръ, писательница Лезюэръ, Розита Мори, Жюль Рошъ, Эдуардъ Колоннъ, композиторъ и критикъ Пьеръ Лало, Шаляпинъ, Собиновъ, Октавъ Мирбо. Всѣхъ не перечислить! Много представителей и петербургскаго балетоманства.

Самый спектакль, т. е. генеральная репетиція и первое представленіе, имѣли, по выраженію газетъ, «неслыханный» успѣхъ. Декораціи признаны картинами первоклассныхъ мастеровъ русской декоративной живописи; «каждый костюмъ — оживленная акварель». Успѣхъ массовыхъ танцевъ неописуемъ. Достаточно сказать, что послѣ танцевъ «Игоря», изумительно художественно поставленныхъ Фокинымъ, публика требовала поднятія занавѣса 6 разъ.

Максимъ Детолѣ. «В. Паменскій на ревельцѣ»

Собств. В. Паменскаго.

Это—пресыщенная парижская публика первыхъ представленій! Въ залѣ стоялъ восторженный гулъ. Кордебалетъ понравился еще больше, чѣмъ хоры въ 1908 г., когда парижане слышали въ первый разъ «Бориса Годунова» въ Grand Opéra. Нижинскій и Карсавина сдѣлались героями дня. Газеты были полны ихъ портретами и хвалебными отзывами о нихъ.

Парижане до этого года не признавали мужскихъ танцевъ, но нужно было видѣть, какъ они бурно аплодировали танцамъ Нижинскаго, Розая, Больма и другихъ танцовщиковъ въ «Игорѣ», «Армидѣ» и «Пирѣ». Можно смѣло сказать, что наши танцовщики совершили переворотъ въ этомъ смыслѣ. «Это опять откровеніе!»—восклицали критики. Полеты и скачки Нижинскаго вызывали громкіе возгласы всего зала—не то испуганные, не то восторженные, и разрѣшались такими бурными аплодисментами, которыхъ давно не слыхали театральные залы Парижа.

Громаденъ успѣхъ былъ у Карсавиной! Несмотря на то, что парижане не особенно цѣнили до сихъ поръ «классику» въ танцахъ, Карсавина приводила ихъ въ радостно-восторженное настроеніе; аплодисменты заглушали оркестръ, который долженъ былъ останавливаться. Этотъ успѣхъ сопровождалъ ее и въ «Армидѣ», и въ «Пирѣ».

Изъ московскихъ артистокъ наибольшій успѣхъ имѣла Софья Федорова (Чардашъ и «Игорь»), у которой есть нервъ характернаго танца и темпераментъ.

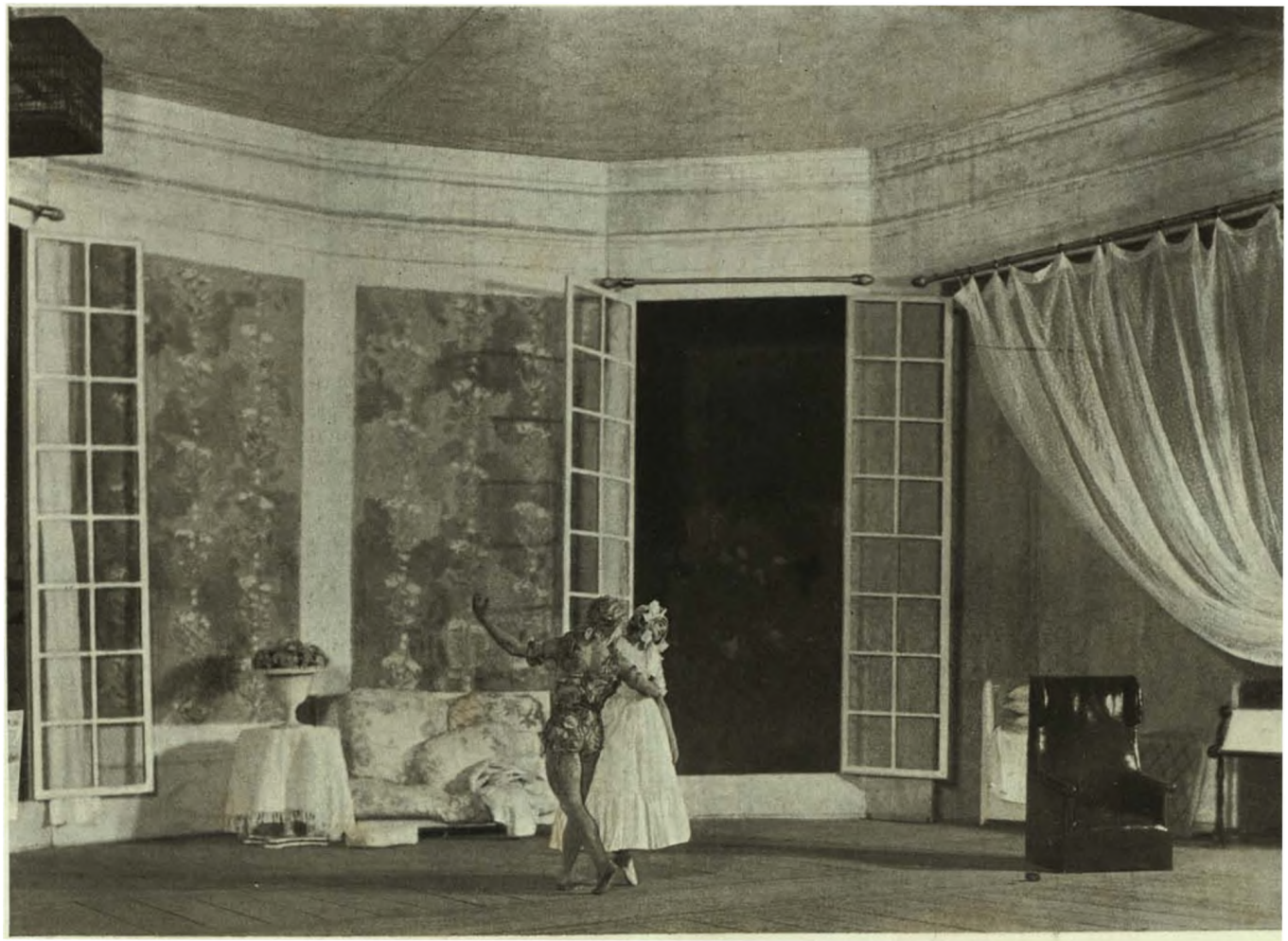
«Армида»—первый русскій балетъ, которымъ труппа Дягилева дебютировала въ Парижѣ.

Сюжетъ этого балета, заимствованный Александромъ Бенуа у Т. Готье, либретиста знаменитой «Жизели», и трактованный имъ по своему, оригиналенъ по замыслу.

Виконтъ де-Божанси по дорогѣ къ невѣстѣ застигнутъ бурей и находитъ убѣжище въ замкѣ таинственнаго маркиза, который предлагаетъ ему для ночлега заброшенный павильонъ. Павильонъ этотъ называется «Павильономъ Армиды». Здѣсь жила когда-то красавица Мадлена, прозванная Армидой. Ея портретъ изображенъ на гобеленѣ. Чары Мадлены еще сильны, о чемъ маркизъ и предупреждаетъ виконта. Но виконтъ считаетъ себя застрахованнымъ любовью къ невѣстѣ. Однако, ночью, когда гобеленъ оживаетъ, когда Армида является гостю во всей своей соблазнительной красотѣ, когда павильонъ превращается въ роскошный

садъ, а самъ виконтъ, по мановенію таинственнаго маркиза, превращается въ рыцаря, возлюбленнаго Армиды, онъ забываетъ о невѣстѣ. Но кошмаръ ночи исчезаетъ такъ же внезапно, какъ и возникъ. Наступаетъ розовое утро со всѣми его реальными признаками. Проходятъ за окнами павильона стада, проходитъ пастухъ съ пастушкой, просыпается виконтъ, еще околдованный чарами сна, приходитъ маркизъ... Виконтъ собирается въ дальнѣйшій путь, но маркизъ указываетъ ему на оставшійся на часахъ шарфъ Армиды, которымъ она украсила его въ волшебномъ ночномъ видѣніи. Виконтъ въ ужасѣ отъ этого реальнаго доказательства, что видѣніе не было видѣніемъ. Въ безпамятствѣ падаетъ онъ на руки слуги. Этимъ смутнымъ, неопредѣленнымъ аккордомъ, въ которомъ слились ноты волшебнаго и реальнаго, оканчивается балетъ, счастливо уклонившійся въ сюжетѣ отъ неизбѣжной свадьбы съ апоѳеозомъ, что именно и не нравилось нѣкоторымъ русскимъ балетнымъ критикамъ, для которыхъ малѣйшее отступленіе отъ традиціонно утвержденнаго образца является уже непереноснымъ новшествомъ.

Духомъ Гофмана вѣетъ отъ этой таинственной, неразгаданной сказки, пожалуй, даже духомъ Гауптмана, который умѣетъ ткать свои сказки изъ нитей самаго несомнѣннаго реализма и изъ нитей самой яркой фантастики. Сюжету вполнѣ отвѣчаютъ высокохудожественныя, удивительно стильныя декораціи, полныя настроенія. Блистательный характеръ эпохи Людовика XIV въ его богатой и широко трактованной орнаментикѣ, заимствованной изъ античныхъ произведеній, но проникнутой духомъ и творчествомъ всѣхъ этихъ Лебреновъ-Ленотровъ, Берэновъ и прочихъ художниковъ блестящей эпохи, нашелъ тонкаго знатока и прекраснаго художника въ лицѣ Александра Бенуа. Онъ воспроизводитъ намъ этотъ стиль, во всемъ его блескѣ и красотѣ, не какъ педантичный археологъ, а какъ влюбленный въ эпоху художникъ. Онъ даетъ жизнь этому угасшему стилю. Что-то мрачное и жуткое въ этомъ громадномъ павильонѣ, за гигантскими окнами котораго проходятъ тяжелыя свинцовыя тучи и слышатся грозные раскаты грома. И что-то радостное и веселое, какъ картинка Ватто или Буше, въ томъ же павильонѣ, когда первые лучи весенняго солнца озаряютъ его. Подъ чудесную, полную настроенія и стиля, симфоническую пасторалъ проходятъ стада, и съ любопытствомъ заглядываютъ въ окна пастухъ и пастушка,



«Видение Розы» — декорация Л. Бакста.
В. Нижинский и Т. Карсавина.
Фот. А. Берн. в Париже.

Н. Черепнинъ.

Фот. А. Бер. въ Парижѣ.

какъ бы выхваченные изъ золотого вѣка превыспренняго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наивнаго мадригала. А декорація волшебнаго сада Армиды? Весь причудливый вѣкъ Людовика XIV, со всѣмъ его затѣйливымъ великолѣпіемъ, нашелъ свое выраженіе въ этомъ

паркѣ. Вѣдь знаменитый Денотръ, создавшій Версальскій паркъ съ его перспективами, аллеями и фонтанами, такъ сказать «пріукрашивалъ» природу, стараясь перевоплотить ее въ новыя формы. И сады того времени приняли характерный стиль всего царствованія. Причудливо подстриженныя деревья, каждое изъ которыхъ похоже на застывшій и матеріализованный мадригалъ; зеленыя бесѣдки съ миѳологическими статуями, фонтаны, гроты, боскеты, далекія перспективы, дворецъ, вся пестрота, вся роскошь, весь блескъ эпохи Людовика XIV. Таковы же и костюмы, выдержанные въ стилѣ «короля-солнца», блещущіе жизнерадостными красками, золотомъ, пестротой.

Большого художественнаго вкуса исполнены группы и танцы Фокина.

У него красивъ рисунокъ и налицо чувство хореографическихъ красокъ. Много новизны въ этихъ сложныхъ группахъ, рожденныхъ его фантазіей. Группы безподобны по компановкѣ; массовые танцы оригинально красивы; своеобразны отдѣльныя варіаціи и совершенно нова варіація Нижинскаго; въ ней балетмейстеру удалось избѣгнуть обаналенныхъ пируэтовъ и антраша, изъ которыхъ обыкновенно складываются мужскія варіаціи. Чудесны по сочиненію и краскамъ танцы геніевъ, часовъ, шутовъ (шедевръ постановки), финальный вальсъ (Valse noble)... «Армида»— въ сущности переходная ступень въ творчествѣ Фокина отъ старыхъ формъ къ новымъ. И хотя старые балетоманы и не-балетоманы дѣлали ему два упрека: 1) что балерина уравнена въ правахъ съ остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли и 2) что въ балетѣ нѣтъ ни одного классическаго ансамбля—эти упреки совершенно несправедливы; у балерины много, даже очень много танцевъ, но танцуетъ она ихъ на фонѣ другихъ танцующихъ группъ, такъ сказать въ рамкѣ ballabile. Классическій ансамбль прежде считался необходимой принадлежностью балета, и къ нему часто подгонялся сюжетъ. Если въ «Армидѣ» нѣтъ классическаго ансамбля въ прежней его трактовкѣ, то это потому, что онъ не вызывается сюжетной необходимостью. Въ балетѣ есть, конечно, недостатки; ихъ даже было не мало: заключались они въ длиннотахъ послѣдней картины, но въ парижской редакціи многое было измѣнено и купировано, отчего балетъ несомнѣнно выигралъ.

Музыка Черепнина — интересная музыка какъ по мелодической фактурѣ, такъ и по деликатной инструментовкѣ. Въ ней есть

В. Нижинскій. «Видѣніе Розы»
(Кост. по рис. Л. Бакста).
Фот. А. Берѣ, въ Парижѣ.

Э. Дегасъ. Въ классѣ танцевъ.

что-то прозрачное. Красивая короткая интродукція непосредственно приводитъ насъ къ небольшой симфонической картинкѣ бурной ночи; элементъ бури, быть можетъ, недостаточно рельефно выраженъ въ оркестрѣ; есть громъ на сценѣ, но онъ отсутствуетъ въ партитурѣ: однако, въ связи съ тяжелыми, мрачными тучами, ползущими за огромными окнами павильона, и съ тьмою ночи на сценѣ, иллюзія бури получается полная. Очень красива по музыкѣ варіація, въ которой мелодія поручена челестѣ; есть красивыя фразы у отдѣльныхъ инструментовъ (напр., у контрфагота); чувство танцовальныхъ ритмовъ и хорошая звучность оркестра,— все это плюсы черепнинской партитуры, въ которой чувствуется еще связь съ прежней балетной музыкой въ ея образцовыхъ представителяхъ въ смыслѣ законченно-округленныхъ музыкальныхъ формъ. Какъ красива по музыкальной стильности пастораль! Кое-гдѣ въ русской балетной критикѣ говорилось, будто въ музыкѣ Черепнина слышны чуть не прямыя заимствованія изъ Чайковскаго, Глазунова и другихъ композиторовъ. Это, конечно, вздоръ, серьезно возражать на который не приходится. Существующая для оркестра сюита изъ «Павильона Армиды», получившая выдающуюся музыкальную премію, служитъ лучшимъ возраженіемъ на это обвиненіе. Конечно, жюри, составленное изъ такихъ лицъ, какъ: Римскій-Корсаковъ, Глазуновъ и др., не присудило бы преміи за сочиненіе, заимствованное у другихъ авторовъ.

Но Французовъ отъ людовиковскихъ стилей манитъ къ новому, неизвѣданному, къ тому, чего они никогда не видали. Ихъ чару-

етъ Бородинъ, съ его дикой поэзіей, съ его оригинальнымъ, то страстнымъ, то томнымъ Востокомъ, съ его затаенной славянской грустью. И удивительно согласно съ духомъ этой музыки, поставилъ Фокинъ танцы «Игоря». Они не только отвѣчаютъ малѣйшимъ ритмическимъ и тематическимъ измѣненіямъ, но они дополняютъ, лѣпятъ эту неуловимую поэзію звуковъ въ пластическіе образы. Фокинъ умудрился даже хореографизироватъ контрапунктъ бородинской партитуры. Гвоздемъ въ постановкѣ «Игоря» являются танцы. Половецкія пляски заставили о себѣ говоритъ весь артистическій Парижъ и открыли глаза выдающихся художниковъ, артистовъ и антрепренеровъ на наше хореографическое искусство... Буря искреннихъ, горячихъ, неудержимыхъ восторговъ долго не могла улечься послѣ половецкаго акта. Да и наши балетные артисты танцовали съ такимъ изумительнымъ увлеченіемъ, котораго, конечно, никогда не увидѣтъ ни въ покрывшейся плѣсенью «Пахитѣ», ни въ давно хромающемъ «Конькѣ».

Въ декораціи и костюмахъ Рериха много подлинности, стиля, спокойной простоты. Декорація этого мастера произвела сильное впечатлѣніе на парижскихъ художниковъ.

Капельмейстеръ Куперъ давалъ изумительный рельефъ этой музыкѣ, въ которой столько огня, силы, дикаго опьяненія.

«Половецкія Пляски» въ постановкѣ Фокина—явленіе замѣчательное въ русской Хореографіи и должно было бы быть увѣковѣчено кинематографомъ, ибо нѣтъ другого способа сохранитъ это движущееся произведеніе искусства для потомства. Двухъ мнѣній объ этомъ шедеврѣ, конечно, не будетъ.

Интересно былъ составленъ «Пиръ». Онъ открывался маршемъ изъ «Золотого Пѣтушка» Римскаго-Корсакова. Затѣмъ шла Лезгинка (Глинка), «Жаръ-Птица» (Чайковскій), Чардашъ (Глазуновъ), Гопакъ (Мусоргскій), Мазурка (Глинка), Трепакъ (Чайковскій), Pas classique Hongrois (Глазуновъ) и «Журавель» (изъ 2-й симф. Чайковскаго). Парижскую публику и критику чрезвычайно интересовали эти спектакли своей художественной концепціей, своимъ ансамблемъ. Менѣе интересовались отдѣльными исполнителями, чѣмъ всей художественной картиной, чѣмъ танцами кордебалета, движеніемъ, жизнью, осмысленностью этихъ массъ.

Для парижанъ, привыкшихъ къ своему кордебалету въ Grand Opéra, гдѣ танцовщицы во всѣхъ случаяхъ жизни танцуютъ забронированными въ модные корсеты, въ казенныя улыбки, нашъ

А. Головинъ. Портретъ Н. Рериха.

живой, бодрый, подвижный и гибкій кордебалетъ явился настоящимъ откровеніемъ.

Кордебалетъ Grand Opéra—это добрый старый кордебалетъ, у котораго есть свои поэты, какъ знаменитый Дегасъ и Керье-Белёзъ. Выйдутъ танцовщицы на середину, выстроятся въ линію, протанцуютъ съ окаменѣвшими лицами и, медленно спѣша, уходятъ за кулисы.

Нашъ кордебалетъ—это коллективный актеръ. Онъ принимаетъ активное участіе въ балетѣ, онъ живетъ на сценѣ, онъ—кусокъ подлинной, яркой и всегда разнообразной толпы, у которой есть своя психологія и своя индивидуальность. И эти талантливые артисты, подъ руководствомъ талантливаго балетмейстера, показали парижанамъ новое искусство—искусство коллективной индивидуальности.

«On est heureux d'avoir une saison comme celle-la à Paris»,—слышалъ я въ корридорѣ «крикъ сердца» одного изъ выдающихся парижскихъ критиковъ. А такъ какъ Парижъ слѣдуетъ за критикой, то ясенъ успѣхъ Châtelet. Сначала многіе думали, что все дѣло въ рекламѣ, въ модѣ, въ снобизмѣ, но потомъ окончательно выяснилось, что эти спектакли пришлись по сердцу парижанамъ, даже независимо отъ похвалъ, расточаемыхъ критикой.

* * *

А критика продолжала расхваливать отдѣльныхъ исполнителей и кордебалетъ, оркестръ и дирижера Купера, постановку и обстановку, костюмы и декораціи. Изъ отдѣльныхъ исполнителей имѣли выдающійся успѣхъ Карсавина и Нижинскій. «Figaro» посвятилъ нашей танцовщицѣ то, что здѣсь называется «médallion», т. е. взглядъ и нѣчто. Въ красиво написанномъ стихотвореніи въ прозѣ,—трудно назвать это иначе,—авторъ называлъ Карсавину «женщиной, похожей на танцующее пламя, въ свѣтѣ и тѣняхъ котораго обитаетъ томная нѣга. Ни одинъ рѣзкій штрихъ не нарушаетъ гармоніи ея движеній: ея танцы—это нѣжнѣйшіе тона и рисунокъ воздушной пастели.

«И когда на фонѣ матовой бѣлизны очаровательнаго лица раскрываются ея глубокіе, черные глаза, то кажется, будто передъ нами прелестный призракъ Поэзіи и Граціи, воплотившихся въ ея образѣ»...

Вотъ какъ писали парижскіе критики о нашихъ танцовщицахъ! Множество газетъ и журналовъ были переполнены портретами Карсавиной, С. Федоровой, Шолларъ, Васильевой и другихъ. Каждый день въ любой газетѣ можно было найти что нибудь о русскомъ балетѣ въ Châtelet.

Особеннымъ вниманіемъ художниковъ пользовались русскія декораціи. Знаменитый парижскій художникъ, большой проповѣдникъ англійской живописи во Франціи, Жакъ Бланшъ, помѣстилъ серьезную и глубокую статью, посвященную русскому декоративному искусству, въ которомъ онъ видитъ новое слово, новое откровеніе. «Можно-ли надѣяться, — говоритъ онъ, — что урокъ, который намъ даютъ русскіе, не пройдетъ безслѣдно для нашего декоративнаго искусства? Восхищаться, загораться радостью въ присутствіи прекраснаго произведенія,—увы!—мы, кажется, уже неспособны. Парижане гордятся своимъ декоративнымъ искусствомъ, какъ гордятся своими портнихами и поварами, находя, что все въ этихъ сферахъ безупречно и полно вкуса. Какая капитальная ошибка, дорогіе собратья, по крайней мѣрѣ, по отношенію къ театру!»

Затѣмъ идетъ подробный разборъ декорацій «Игоря» и «Павильона Армиды». Я не привожу здѣсь этого разбора, который занялъ бы слишкомъ много мѣста, и отсылаю интересующихся къ самой статьѣ Бланша: «Les décors de l'Opéra Russe» («Figaro», 29 Mai, 1909). Въ заключеніе авторъ говоритъ: «Я не имѣю чести знать лично Рериха (авторъ декорацій «Игоря» и «Псковитянки»); какъ художники, вѣроятно, мы не всегда сходились бы съ нимъ во мнѣніяхъ. Я сужу о немъ только по декораціямъ въ Châtelet и нахожу ихъ чудесными. Я радуюсь и тому, что воины «Псковитянки» не одѣты, какъ воины Бенжамена Констана. Все, что я видѣлъ въ Châtelet, переноситъ меня въ музеи, на всемъ видно глубочайшее изученіе Исторіи, и во всемъ этомъ нѣтъ тѣни обыденщины, банальщины и нудной условности, къ которымъ такъ привыкла наша театральная публика. Но тѣ, которые умѣютъ благословлять солнце, восходящее надъ прелестями природы, ощутятъ въ своей душѣ безконечную радость при видѣ того, что художники Châtelet могли сдѣлать обыкновенными красками».

Н. Рерихъ. «Князь Игорь». Половецкій станъ. Эскизъ декораціи.

II.

Передо мной около 30 французскихъ газетъ, напечатавшихъ длиннѣйшія статьи о «Русскомъ Сезонѣ». Даже такія газеты, какъ «Lanterne», «Le Radical», «La Libre Parole»,—мало интересующіяся театромъ,—и тѣ не оставили безъ отклика русскій балетъ.

Вообще, спектакли въ Châtelet совершенно ошеломили французскую публику и критику. Всѣ думали, что балетъ, какъ самостоятельное искусство, давно умеръ, и что онъ существуетъ еще какъ нелѣпѣйшій предразсудокъ въ оперѣ, можетъ быть даже какъ неизбѣжное зло, которое доживаетъ послѣдніе годы въ маразмѣ надоѣвшихъ формъ классическихъ варіацій балерины и маршеобразныхъ и однообразныхъ эволюцій кордебалетныхъ массъ въ коротенькихъ тюничкахъ и розовенькомъ трико. «Балетъ, какъ искусство, умеръ,—еще недавно говорили французы,—и никакой силой его не воскресить». Онъ прошелъ длинную эволюцію, развивался въ сторону виртуозной техники, дошелъ почти до акробатизма со всѣми этими тройными турами, сложными антраша, головоломными скачками и мудрѣйшими фуэте. Куда идти дальше? Не на головѣ же ходить по трапеціи! Еще нѣсколько шаговъ по дорогѣ къ техническому совершенству и граница между циркомъ и балетомъ утрачивается.

И вдругъ—откровеніе! Живая, трепещущая, колоритная картина народной жизни, картина, полная огня, блеска, красокъ, движенія, безумнаго воодушевленія, какая-то фантасмагорія танцевъ (Половецкія Пляски въ «Игорѣ»)! И ни одного пируэта, ни одного фуэте, ни одного пуанта! А красиво и интересно такъ, что не оторвешь взора. И вдругъ, вмѣсто однообразныхъ линій кордебалета—направо и налѣво,—съ неизбѣжной балериной и ея кавалеромъ посрединѣ, группы такого фантастическаго рисунка, такой изобрѣтательности, такого вкуса («Павильонъ Армиды»)! Или картинка, выхваченная изъ 30-хъ годовъ, до иллюзіи переносящая зрителя въ эпоху романтизма, въ эпоху Шопена и Тальони («Les Sylphides»). И, наконецъ, этотъ трагическій «романъ одной ночи» въ экзотической обстановкѣ древняго Египта, не того условно-банальнаго, рутинно-театральнаго Египта, который мы

видимъ, напримѣръ, въ «Дочери Фараона», а Египта, взятаго черезъ призму художественной фантазіи Бакста и Фокина, созданнаго на изученіи духа орнамента и фресковой живописи, въ которые влиты новое содержаніе и новыя формы.

Истинный художникъ, взявъ въ основу своего произведенія исчезнувшій стиль, умѣетъ одухотворить его своей творческой фантазіей. Таковы «Армида», «Клеопатра» и другіе балеты, представшіе на судъ парижской публики.

Залъ переполненъ. Ни одного свободнаго мѣстечка. Сидятъ на ступенькахъ балкона и у входа въ кресла. Настроеніе повышенное.

Когда занавѣсъ открылъ картину разрушеннаго замка, окруженнаго причудливыми деревьями, осіянными мягкимъ свѣтомъ луны, когда публика увидѣла на лужайкѣ этихъ Сильфидъ въ длинныхъ тюникахъ съ вѣночками на головахъ, причесанныхъ на проборъ, то въ залѣ раздались возгласы очарованія, восхищенія, пріятнаго и неожиданнаго сюрприза. Всѣ притаились. Музыка Шопена, конечно, способствовала впечатлѣнію высокой поэтичности этой картины.

«Шопеніана» («Les Sylphides») блестяще опровергаетъ складывавшееся одно время мнѣніе, будто Фокинъ избѣгаетъ классическаго «тюниковаго» балета. Хореографическая сюита изъ произведеній Шопена и есть тотъ настоящій строго классическій балетъ, о которомъ вздыхали любители «стараго добраго времени» эпохи Тальони, Гризи и Эльслеръ. Вся вещь выдержана въ стилѣ чистаго классицизма, когда традиціи танца и пластики не допускали эквилибристическихъ и ноголомныхъ эксцессовъ позднѣйшей итальянской школы. Глазъ отдыхаетъ на этихъ очаровательныхъ ноктюрнахъ, прелюдахъ, мазуркахъ и вальсахъ, претворенныхъ балетмейстеромъ изъ мечтательно-поэтичныхъ мелодій въ красивые и нѣжные хореографическіе образы. Длинные «тальоніевскіе» тюники дополняютъ впечатлѣніе стильности и старины. Интимный Шопенъ теряетъ кое-что изъ своей интимности и мечтательности въ оркестровой пышной одеждѣ, но музыкальное вступленіе къ балету—polonaise a-dur, въ оркестровкѣ Глазунова все-таки отлично вводитъ въ настроеніе шопеновскихъ грезъ.

Пластическая репродукція этой музыки вызвала восторженное настроеніе зала. Эти Сильфиды, въ костюмахъ Александра Бенуа

Н. Рерихъ. Половчинъ изъ оп. «Князь Игорь». Рисунокъ костюма.

и на фонѣ его чудесно-мечтательной декораціи производили чарующее впечатлѣніе. Очень большой успѣхъ имѣли Павлова, Карсавина, Нижинскій, совершенно такой же, какъ весь кордебалетъ, играющій такую важную роль въ этомъ хореографическомъ ноктюрнѣ Фокина. Эти танцовщицы походили на голубыя жемчужины, и казалось, что передъ вами калейдоскопъ, въ которомъ, при каждой перемѣнѣ ритма или модуляціи, эти жемчужины съ безшумной стройностью складываются въ узоры обаятельно простые и поэтически прелестные. «Сильфиды» имѣли огромный успѣхъ произведенія самого по себѣ, а не «варіаціонный» успѣхъ отдѣльныхъ исполнителей, въ чемъ и заключается основная задача фокинскихъ постановокъ.

Нельзя не подивиться и гибкости дарованія нашихъ исполнителей и нашего образцоваго кордебалета, который на протяженіи одного лишь антракта превращается изъ классическихъ танцовщицъ тридцатыхъ годовъ въ настоящихъ египтянокъ, феллашекъ и евреекъ. Богатый и цѣнный матеріалъ въ рукахъ талантливаго художника-балетмейстера!

* * *

Я уже говорилъ, чѣмъ понравилась парижской публикѣ «Клеопатра» («Египетскія Ночи»). Извѣстный критикъ Готье-Виларъ говорилъ, что «Клеопатра», въ постановкѣ Фокина (она была здѣсь поставлена иначе, чѣмъ на Маріинской сценѣ—съ трагическимъ концомъ)—«это животрепещущій синтезъ всего, что русское хореографическое искусство создало въ смыслѣ мудрости, изобрѣтательности и искренняго чувства. Въ этой хореографической драмѣ могучій темпераментъ русской націи какъ-то чудовищно прекрасно сочетался съ восточной чувственностью, съ египетской стилизаціей, и изъ всего этого появилась картина изумительной красоты. Здѣсь нѣтъ педантизма ученаго, возстанавливающаго по фрескамъ полуразрушенныхъ храмовъ архитектонику египетской пластики. Здѣсь только цѣлый рядъ деликатныхъ художественныхъ намековъ, данныхъ въ костюмахъ и декораціи, въ сгибѣ руки танцовщицы, въ наклонѣ головы, въ движеніяхъ. Въ результатѣ—чудо воплощенія, реализованное ни съ кѣмъ несравнимыми артистами». Я нарочно дольше остановился на мнѣніи этого музыкальнаго критика, потому что онъ вообще большой скептикъ и человѣкъ пресыщенный театромъ.

Изъ «Египетскихъ Ночей» Фокинъ дѣйствительно создалъ чрезвычайно стильную вещь. Если мы вспомнимъ «Евнику» (античный стиль), «Армиду» (стиль Людовика XIV), «Шопеніану» (стиль 30-хъ годовъ) и, наконецъ, «Ночи» (Востокъ), то мы убѣдимся, что Фокинъ—истинный «поэтъ стиля». Онъ умѣетъ вдохновляться имъ и творческимъ воображеніемъ уходитъ въ извѣстную эпоху.

Очень понравилась Ида Рубинштейнъ, исполнявшая роль Клеопатры. Типичное лицо, сценическая фигура, пластическій жестъ и спокойная мимика пресыщенной славой, роскошью и любовью царицы, — все это давало чрезвычайно хорошее впечатлѣніе.

Большой былъ успѣхъ: Павловой, игравшей рабыню, за ея пластическіе танцы, стилизованныя позы и за чудесную по силѣ выразительности мимическую игру въ послѣдней сценѣ; Карсавиной (рабыни Клеопатры), которая съ самаго начала сдѣлалась любимицей парижской публики; Фокина, — впервые въ этомъ спектаклѣ выступившаго въ роли танцовщика.

Изъ отдѣльныхъ вещей—«Вакханалія» (Глазунова) вызвала такую бурю восторговъ, которой Парижъ, положительно, не запомнитъ. Три раза прерывали оркестръ, требуя повторенія, и долго, долго не могла успокоиться публика, когда повторенія не послѣдовало. Дѣйствительно, въ «Вакханаліи», удивительно поставленной, Фокина и, въ особенности, С. Федорова превосходны по темпераменту, съ которымъ онѣ танцуютъ.

Эта Вакханалія оказалась такимъ же «гвоздемъ», какъ и Половецкія Пляски въ «Игорѣ», превзойти которыя, казалось, уже невозможнымъ.

Шумный успѣхъ, отмѣченный газетами, имѣлъ и «Танецъ Еврейскихъ дѣвушекъ», чрезвычайно колоритно поставленный и съ большимъ увлеченіемъ и темпераментомъ исполненный Шолларъ съ антуражемъ. Танцы Шолларъ и ея партнеръ критика находила страстными и полными жгучаго темперамента.

И въ заключеніе опять надо сказать, что «Клеопатра» имѣла успѣхъ не только въ отдѣльныхъ танцахъ, но, главнымъ образомъ, во всемъ объемѣ, какъ выдающееся хореографическое произведеніе нашего времени.

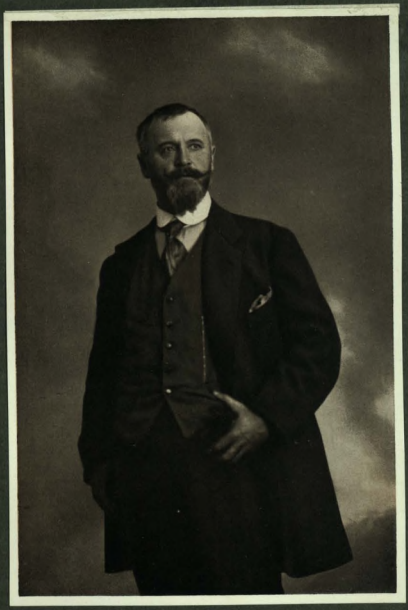
«Шопеніана» и «Клеопатра»—два полюса Хореографіи. Чистый воздушный классицизмъ эпохи тридцатыхъ годовъ — заря «бѣлаго» балета, когда движенія и позы были благородно несложны,

Б. Анисфе.   Декорація Подводнаго Царства

(Бал. „Нарцисъ")

А. Глазуновъ.

Съ офорта В. Матэ.



К. Коровинъ.

какъ эти наивные вѣночки на миловидныхъ головкахъ и цѣломудренныя ваперовыя тюники. Такова «Шопеніана» — это воспоминаніе временъ Тальони. А «Клеопатра» — это нарушеніе всѣхъ традицій стараго времени. Это—«переоцѣнка цѣнностей», отрицаніе выворотности ногъ, классической техники, нарушеніе канона. «Клеопатра»—новое слово, интереснѣйшая по заданію экскурсія въ область археологической иконографіи и этнографической пляски. И какъ подумаешь, что эти два полюса — «Шопеніана» и «Клеопатра»—созданы однимъ художникомъ Фокинымъ и исполняются одними артистами, то отдаешь дань удивленія ихъ разнообразному, живому и искреннему таланту.

Я былъ на другой день по закрытіи сезона въ Châtelet. На огромной и глубокой сценѣ, освѣщенной полумракомъ пасмурнаго дня, было уныло и пустынно. Нѣсколько рабочихъ въ синихъ блузахъ занимались уборкой декорацій и аксессуаровъ. Въ глубинѣ сцены, за столикомъ, режиссеръ раздавалъ артистамъ послѣднее жалованье. Критикъ Кальвокоресси, принимавшій такое горячее участіе въ успѣхахъ русскаго дѣла, оказавшій столько услугъ русскимъ артистамъ и съ героическимъ усиліемъ научившійся даже говорить по-русски за эти шесть недѣль сезона, ходилъ по сценѣ большими шагами въ печальномъ раздумьи. Онъ явно грустилъ. Тамъ и самъ раздавался женскій окрикъ: «Monsieur Calvo!» или просто «Calvo!» съ просьбой послѣднихъ услугъ, и этотъ любезнѣйшій человѣкъ кидался на эти окрики, бѣгалъ по порученіямъ танцовщицъ, исполняя всѣ ихъ желанія. У подъѣзда стояли autos. Танцовщицы наполняли ихъ разноцвѣтными тюниками, ящиками съ гримомъ, чемоданами и пр. и съ грустью покидали Châtelet, увозя свои вещи...

Театръ Châtelet принадлежитъ городу, и городъ сдалъ его послѣ русскаго балета какой-то антрепризѣ, подъ представленіе какихъ-то борцовъ... Sic transit...

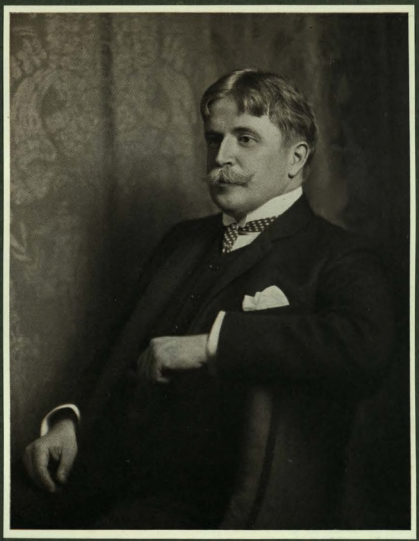
III.

Почитайте французскія газеты всѣхъ лагерей и направленій за время «Русскаго Сезона», почитайте статьи о русской музыкѣ,

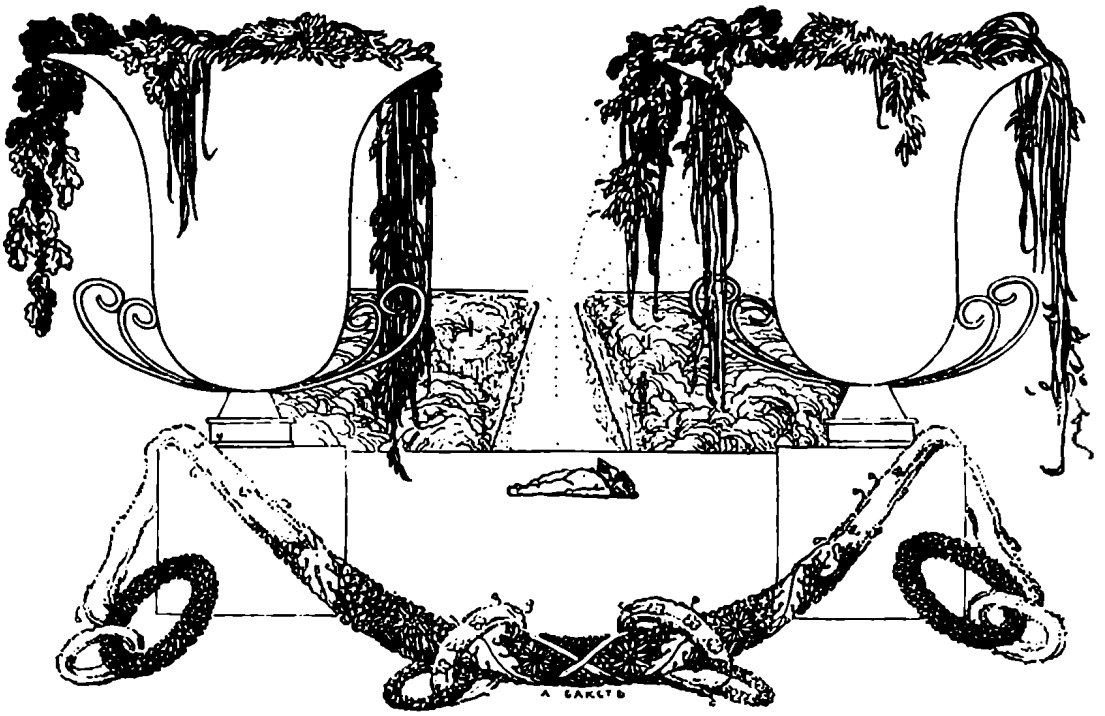
декоративной живописи и, въ особенности, о балетѣ, и вы убѣдитесь, какой глубочайшій переворотъ въ умахъ художественныхъ критиковъ произвелъ «Русскій Сезонъ». Парижская публика громко высказывала недовольство своимъ оперным хоромъ, своимъ роскошнымъ, но устарѣвшимъ обстановкамъ, своему рутинному балету. Она требовала Санина режиссеромъ, Фокина — балетмейстеромъ, нашихъ балетныхъ артистокъ—балеринами.

Дождь (можно сказать проливной) приглашеній посыпался на нашихъ артистовъ: Фокинъ получилъ приглашеніе занять мѣсто балетмейстера въ Grand Opéra, въ Нью-Іоркѣ, въ Миланѣ (La Scala), въ Монте-Карло, въ театрѣ Gaité!.. Карсавина получила приглашеніе въ Америку и Лондонъ, — ей предлагали контракты на самыхъ выгодныхъ условіяхъ, на нѣсколько лѣтъ. Розай и его товарищи по «Danse des Bouffons» (въ «Армидѣ») сейчасъ же уѣхали на гастроли въ Лондонъ. Шолларъ получила нѣсколько ангажементовъ въ Grand Opéra, въ Gaité и въ Лондонъ. Но всѣхъ приглашеній нашихъ русскихъ артистовъ не перечислить, да это и не важно. Важно понять, насколько взволновался артистическій Парижъ этими небывалыми успѣхами Русскихъ. И это новое искусство, эта новая Хореографія, это русское возрожденіе танцевъ, открывшееся глазамъ парижанъ, воображавшихъ, что балетъ умеръ и только по какому-то грустному недоразумѣнію остается непогребеннымъ, надо думать не пройдетъ безслѣдно, а произведетъ глубочайшее измѣненіе во вкусахъ, взглядахъ и пониманіяхъ всѣхъ вѣдающихъ судьбами и жизнью французскаго искусства. И развѣ не знаменательно, что для возрожденія французскаго балета зовутъ русскихъ учителей въ лицѣ балетмейстера и нашихъ танцовщицъ?

Изъ альбома Дюное де Сегонзака „Шехеразада".



А. Головинъ.



ФРАНЦУЗСКАЯ КРИТИКА О РУССКОМЪ БАЛЕТѢ

ѣнка новыхъ вѣяній въ русскомъ хореографическомъ искусствѣ благожелательной русской же критикой всегда можетъ быть заподозрѣна если не въ пристрастіи, то, по крайней мѣрѣ, въ односторонности или партійности. Въ этомъ именно смыслѣ раздавалось не мало упрековъ изъ враждебнаго новымъ вѣяніямъ лагеря.

Какъ опредѣлить успѣхъ художественнаго предпріятія? Есть только два несомнѣнныхъ показанія этого успѣха: 1) посѣщеніе театра публикой и 2) критическіе отзывы прессы. Но и эти показанія для скептиковъ оказались мало убѣдительными. Такъ какъ противъ офиціальныхъ цифръ ежедневныхъ сборовъ въ Châtelet (1909 и 1911) и въ Grand Opéra (1910) фактически

возражать все-таки трудно, то противники новаго искусства выставили «уничтожающій» доводъ. «Полные сборы? Матеріальный успѣхъ? Это ровно ничего не доказываетъ: мода! Ради моды и не такія деньги тратятся». Нечего, конечно, и говорить, что противъ второго показанія—критическихъ отзывовъ прессы нашлось и еще болѣе опорачивающее возраженіе. Кто же не знаетъ, что въ Парижѣ «все» основано на рекламѣ и можно, при извѣстныхъ условіяхъ, заказать любой отзывъ, любую статью въ любой газетѣ; такимъ образомъ и критика ничего еще не доказываетъ, тѣмъ болѣе, что и критики настоящей въ Парижѣ будто бы не существуетъ!

Дѣйствительно, чуть ли не послѣднимъ французскимъ балетнымъ критикомъ слѣдуетъ считать знаменитаго Теофиля Готье, автора «Жизели». Съ конца семидесятыхъ годовъ балетъ, какъ самостоятельное искусство, началъ неудержимо клониться въ Парижѣ къ упадку, и вскорѣ превратился въ придаточное къ оперѣ зрѣлище безъ всякаго художественнаго значенія. Обнищалъ хореографическій репертуаръ, обѣднѣла сцена хореографическими дарованіями. И писатели, и композиторы, и публика перестали интересоваться балетомъ. А вслѣдъ за ними, можетъ быть, и ранѣше нихъ—критика. Балетная критика совершенно исчезла со столбцовъ газетъ. И когда былъ впервые показанъ Парижу русскій балетъ, въ 1909 г., театральная критика чувствовала себя нѣсколько безпомощной. Спеціальной балетной критики не было, и редакціи вынуждены были поручить этотъ отдѣлъ музыкальнымъ критикамъ, которые, будучи совершенными профанами въ хореографическомъ искусствѣ, отдѣлывались общими фразами и восторженными эпитетами. Написано было много, но цѣннаго для хореографической критической литературы — почти ничего. Бросились къ очень неполнымъ и несовершеннымъ русскимъ источникамъ и черпали изъ нихъ достаточно. Русскимъ критикамъ приходилось иногда помогать своимъ французскимъ коллегамъ, которые «стилизовали» набросанные русскими замѣтки и придавали имъ требуемую французскими читателями элегантную форму.

Но прошелъ годъ и наступилъ второй, и въ Парижѣ уже создалась самостоятельная балетная критика. Французскіе критики многому научились за это время и, со свойственной западнымъ людямъ добросовѣстностью, серьезно и горячо отнеслись къ своей задачѣ. Смѣло скажу, что въ настоящее время любая статья серьезнаго французскаго критика — всегда музыкально и литера-

Жаръ-Птица. Т. Карсавина и М. Фокинъ.
Костюмы Л. Бакста и А. Головина.

турно образованнаго, съ развитымъ художественнымъ вкусомъ — стоитъ иногда десятка статей русскихъ присяжныхъ балетныхъ рецензентовъ. О дефектахъ русской балетной критики изъ очень понятнаго чувства я говорить здѣсь не стану. Настоящихъ критическихъ статей у насъ почти не существуетъ, если не считать блестящимъ исключеніемъ статьи художника Александра Бенуа. Впрочемъ, въ самое послѣднее время появились обширныя статьи Волынскаго и Левенсона, неожиданно выступившихъ горячими защитниками «классическаго» балета и самодовлѣющаго танца, и убѣжденными противниками фокинскихъ вѣяній и реформъ. У остальныхъ все сводится къ частнымъ рецензіямъ о спектаклѣ, а наши рецензенты въ большинствѣ случаевъ очень мало занимались хореографическимъ искусствомъ и за рѣдкими исключеніями — люди, совершенно далекіе отъ какого бы то ни было искусства, по чистой случайности занявшіеся балетной критикой. Да и наши журналы и газеты весьма неохотно отводятъ свои столбцы подъ статьи о Хореографіи. Какъ это ни странно для страны, прославившейся своимъ балетомъ, но это такъ. Такимъ образомъ, въ общемъ, русская балетная критика влачитъ случайное рецензіонное существованіе и является въ настоящее время значительно менѣе цѣнной, чѣмъ критика быстро опередившихъ насъ Французовъ и даже Нѣмцевъ.

Мнѣ хочется разсѣять здѣсь одно существенное недоразумѣніе: я уже говорилъ о составившемся у насъ мнѣніи будто французская критика «рекламная» и «заказная». Это — избитое клише, охотно повторяемое всѣми, не имѣющими настоящаго представленія о французской прессѣ и не умѣющими критически читать французскія газеты. Статьи рекламнаго характера очень легко отличить отъ серьезныхъ статей при малѣйшемъ внимательномъ чтеніи. Французскій читатель, несмотря на восторженный тонъ этихъ статей, и даже, скорѣе благодаря ему, не обращаетъ на нихъ рѣшительно никакого вниманія и смотритъ на нихъ какъ на объявленіе въ формѣ распространеннаго артикля. Но совсѣмъ иначе относится онъ къ статьямъ, подписаннымъ извѣстными именами, именами Марселя Прево, Лало, Рейнальдо Гана, Жака Бланша и многихъ другихъ. Такимъ людямъ не «закажешь» рекламнаго артикля. Къ сожалѣнію, у насъ не хотятъ дѣлать разницы между тѣмъ, что называется publicité, и литературной статьей и чуть не всю французскую критику en bloc считаютъ рекламной.

Сдѣлавъ эти оговорки, я позволю себѣ познакомить здѣсь читателя съ серьезной французской критикой русскаго балета.

О русскомъ балетѣ писали выдающіеся французскіе беллетристы, художники, музыканты и публицисты. Если бы собрать все, ими написанное, вышелъ бы не одинъ объемистый томъ. Я могу здѣсь привести только статьи, подписанныя очень почтенными именами, да и то только въ краткихъ извлеченіяхъ. Было бы жаль, если бы эти мнѣнія европейской критики совершенно пропали въ газетномъ океанѣ для русскаго читателя, интересующагося нашимъ искусствомъ.

Французская критика коснулась рѣшительно всѣхъ элементовъ сложнаго хореографическаго искусства: танцевъ, музыки, мимики, декорацій, костюмовъ... Не оставлена безъ вниманія и оцѣнки ни одна мельчайшая деталь, изъ комбинацій которыхъ получается цѣльное художественное произведеніе.

Очень характерна, напримѣръ, статья Марселя Прево о значеніи танцевъ вообще и о тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыя вызвалъ въ немъ русскій балетъ. Статья носитъ заглавіе «Танецъ».

«Онъ снова является къ намъ съ Сѣвера — блестящій, сверкающій, какъ драгоцѣнный каменъ, брызжущій свѣтомъ и гармоніей. И снова становится однимъ изъ элементовъ красоты и праздничнаго торжества въ Парижѣ. И опять имена танцовщицъ порхаютъ въ толпѣ съ устъ на уста, и названія балетовъ соперничаютъ съ наиболѣе популярными названіями оперъ и комедій, чтобы привлечь зрителей и наполнить залы...

«Какое утѣшеніе для старыхъ любителей этого очарователь-наго искусства, въ одно и то же время и дѣтскаго, и почтеннаго. Рѣдкіе, немногочисленные дилетанты! Смерть такъ жестоко разстроила ихъ ряды въ началѣ этого Двадцатаго столѣтія. Одинъ изъ нихъ вчера, по выходѣ изъ театра, послѣ представленія «Шехеразады», засвидѣтельствовалъ мнѣ свой восторгъ и свое счастіе въ выраженіяхъ, исполненныхъ трогательнаго лиризма. Онъ готовъ былъ пропѣть свое «Нынѣ отпущаеши». Онъ покидалъ оперную залу, гдѣ избранное общество только что аплодировало балету.

«Послѣ такого долгаго упадка, — воскликнулъ онъ съ радостными слезами въ глазахъ: — Танецъ начинаетъ снова царствовать въ Парижѣ!».

Жаръ Птица. — Декорація А. Головина.

Изъ коллекціи Рене Дешанъ.

«Другъ мой, старый балетоманъ, не радуйтесь преждевременно! Я прекрасно вижу, что «Русскій Сезонъ» въ Парижѣ, дѣйствительно, пожинаетъ блестящій успѣхъ. Но... для нашей демократической толпы настоящій балетъ непріемлемъ. Во-первыхъ, кто образуетъ и подготовитъ этихъ юныхъ жрицъ Танца, требующихъ въ тысячу разъ болѣе заботъ, чѣмъ рѣдкія орхидеи или пышныя хризантемы? Да, я знаю, танцовщицъ подготовляютъ также и въ Парижѣ! И нѣкоторымъ очаровательнымъ «сюжетамъ» аплодируютъ и въ обычныхъ спектакляхъ нашей Оперы. Но это еще ничего не значитъ: этотъ прекрасный родъ искусства, въ которомъ женское тѣло является въ одно и то же время и объектомъ исполненія, и матеріаломъ, находится у насъ въ полномъ упадкѣ. Наши обыкновенные балеты привлекаютъ слишкомъ мало вниманія настоящихъ любителей Танца. Между публикой и артистами установилось что-то въ родѣ условнаго laisser aller. Невѣрующія жрицы кое-какъ, на скорую руку исполняютъ устарѣвшіе обряды предъ скептической и разсѣянной толпой...

«Что касается французской толпы, то она, повидимому, главнымъ образомъ, требуетъ или шумныхъ и оживленныхъ сборищъ, имѣющихъ характеръ процессіи или ристалищъ, или же, — осмѣлимся сказать это, — ей нужно безстыдство... Какъ часто устроители танцовальныхъ зрѣлищъ, объявляя о нихъ, прежде всего торопятся подчеркнуть, что они гарантируютъ неприличіе даннаго зрѣлища. «Foire aux oripeaux» или «Bal des modèles» — вотъ, тотъ родъ танцевъ, который большая публика признаетъ, требуетъ, и которымъ можно безъ всякаго риска угодить ей. Вообще, въ такомъ обществѣ, какъ наше, гдѣ житейское благополучіе и роскошь царятъ безгранично, неизмѣримо легче собрать и выставить на показъ неловкихъ и безстыдныхъ натурщицъ, чѣмъ составить, организовать и содержать настоящій балетъ.

«Удовольствіе, которое въ этомъ сезонѣ доставляютъ намъ русскіе танцы — исключительное, удовольствіе happy few. Мы неспособны приготовить его сами для себя. Но когда оно является извнѣ нарочно для того, чтобы обрадовать насъ, кое-кто изъ насъ наслаждается его архаической и деликатной прелестью: толпа, которая стремится въ music-halls, не послѣдуетъ за нами. Другъ мой, старый балетоманъ, не проливайте благодарныхъ и радостныхъ слезъ по поводу реставраціи вашего любимаго искусства. Это искусство погребено у насъ. Совсѣмъ погребено, и ничто его не воскре-

ситъ больше... Удовольствуемся тѣмъ, что насладимся имъ и поаплодируемъ ему, когда оно является къ намъ «на побывку». Примемъ это царственное удовольствіе такъ же, какъ Парижъ принимаетъ у себя королевъ».

«Тотъ, кто видѣлъ русскій балетъ въ Châtelet, — говоритъ въ томъ же «Figaro» Foemina, — выходитъ изъ театра слегка опьяненнымъ и встревоженнымъ. Ему кажется, что его знакомые — обыденные и скучные люди — уступили мѣсто новымъ людямъ, лица которыхъ ему неизвѣстны, и которые разсказываютъ необыкновенныя исторіи. Исторіи, которыхъ онъ какъ-будто никогда не слыхалъ, но въ которыхъ, тѣмъ не менѣе, есть что-то знакомое, что страннымъ образомъ безпокоитъ его умъ».

Послѣ длинной экскурсіи въ отдаленную эпоху первобытнаго возникновенія танца, авторъ продолжаетъ:

«Незнакомые образы, внезапно возникшіе во мнѣ, въ то время, какъ лучники князя Игоря яростно метали свои стрѣлы, властно напомнили мнѣ, что я когда-то присутствовалъ при всѣхъ этихъ событіяхъ, что я пережилъ ихъ, что они были моей исторіей. И я не былъ одинокъ въ своихъ воспоминаніяхъ... Заразительное возбужденіе, исходившее отъ всѣхъ этихъ необычныхъ и буйныхъ движеній, которыя продѣлывали русскіе артисты, было само по себѣ недостаточно, чтобы объяснить опьяненіе всей театральной залы. Нѣтъ! Но эти знойные танцы, вызывая въ памяти первобытный танецъ и бытъ, который онъ изображалъ, уносили насъ въ тѣ времена, когда, еще не сознавая этого, человѣкъ въ первый разъ слышалъ громкіе призывы Смерти и Жизни, когда онъ въ первый разъ былъ охваченъ желаніемъ любви, жестокостью, гордостью побѣдителя, еще не зная имени ни любви, ни жестокости, ни гордости.

«Что же, въ концѣ концовъ, эти балеты, быть можетъ, походятъ на другіе балеты? Быть можетъ, у нихъ лишь декораціи болѣе красивы, и костюмы отличаются большимъ вкусомъ?..

«Нѣтъ, нѣтъ!

«Русскіе танцовщики, быть можетъ, сами не сознаютъ мистическаго характера своихъ танцевъ. Но мы почувствовали это и поэтому ихъ спектакли были для насъ откровеніемъ. Тѣ, кто присутствовали на этихъ спектакляхъ, бесѣдуютъ другъ съ другомъ о той или иной детали въ декораціяхъ, о томъ или иномъ

А. Головинъ. «Царь Птица».
Рис. костюма «Витязя».

А. Головинъ. «Царь Птица».
Рис. костюма «Витязя».

красивомъ па, о группахъ, объ освѣщеніи — и разстаются другъ съ другомъ съ такимъ ощущеніемъ, какъ будто они ничего не сказали изъ того, что хотѣли сказать, и что было самое главное.

«Это главное и невозможно сказать. Въ испытанномъ нами удовольствіи есть что-то слишкомъ новое. Это — то волнующее приключеніе, которое случилось съ нами. Мы видѣли Танецъ и мы снова узнали его... Танецъ — вѣрный хранитель нашей долгой невѣдомой нами исторіи, священный Танецъ. Танецъ предъ алтаремъ, Танецъ любовника предъ возлюбленной, Танецъ ребенка, предвкушающаго неизвѣданное, Танецъ благочестивый и дикій, завѣщанный тѣлу душою и на мгновеніе властвующій, какъ богъ»...

«Мы уже не знаемъ болѣе, что такое Танецъ, — жалуется А. Боннаръ въ статьѣ «Русскій Балетъ».—Мы уже недостаточно дики для этого. Мы слишкомъ культурны, слишкомъ цивилизованы, слишкомъ потерты. Мы утратили привычку выражать наши чувства всѣмъ нашимъ тѣломъ. Мы едва только позволяемъ имъ пролвлятъся на нашемъ лицѣ и просвѣчивать въ нашихъ словахъ. И, въ концѣ концовъ, имъ не остается никакого иного убѣжища, какъ только наши глаза. Наши жесты стали бѣдными, ограниченными и ниспадаютъ съ насъ, какъ вѣтви подстригаемаго дерева. У насъ все въ головѣ. Наше тѣло, такъ сказать, покинуто. Мы въ немъ болѣе не живемъ. Оно сдѣлалось для насъ чѣмъ-то бѣднымъ и чуждымъ и потеряло ту трепещущую искренность, которая придаетъ такую красоту дикарямъ и дикимъ животнымъ. И вполнѣ понятно, что и то искусство, которое стремится воспроизвести тѣло, т. е. скульптура, приходитъ въ упадокъ вмѣстѣ съ тѣломъ...

«И какая, зато, радость для насъ найти снова въ русскихъ танцахъ человѣческое тѣло со всѣмъ его ослѣпительнымъ разнообразіемъ, съ неистощимою изобрѣтательностью жестовъ. Это уже не та унылая гимнастика, которую иногда продѣлываютъ танцовщицы. Мы видимъ, какъ въ этой мощной мимикѣ тѣла чувство снова выражается не только на крошечномъ театрѣ лица, но проникаетъ все существо съ головы до ногъ, внезапно пересоздаетъ его, такъ что на минуту это существо становится радостью или скорбью до корня своихъ волосъ. Оно превращаетъ

его въ живой гіероглифъ ненависти, гнѣва, страсти. Невозможно упрекать такой танецъ въ безнравственности: онъ — сама природа; онъ — откровеніе и признаніе всего тѣла, непреоборимое изліяніе чувства, паденіе всѣхъ покрововъ... Это — Вакханалія...

«Есть и другой танецъ, и русскіе артисты въ своихъ балетахъ показываютъ намъ и его. Этотъ танецъ не драматиченъ, но исполненъ элегическаго лиризма. Онъ воздушенъ, скроменъ, облаченъ. И, быть можетъ, еще болѣе, чѣмъ другой танецъ, онъ способенъ приводить насъ въ восхищеніе».

Въ обстоятельной, очень большой статьѣ, помѣщенной въ журналѣ «La Revue», Камиллъ Мокларъ пространно говоритъ парижанамъ о томъ «Чему учитъ Русскій Сезонъ». Отъ общихъ разсужденій о Танцѣ и его природѣ, авторъ переходитъ къ танцамъ русскаго сезона.

«Танцы принесли намъ не меньшее количество сюрпризовъ, но въ совершенно иномъ смыслѣ. На этотъ разъ мы были удивлены, узнавъ въ русской Хореографіи принципы старинной французской Хореографіи, совершенно забытые въ настоящее время и внесенные въ Россію въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ нашими балетмейстерами. Когда говорили о Саллэ или о Камарго, что «всѣ ихъ па были чувствами», то это говорили уже и о Павловой, и Карсавиной. И одинъ только мимическій танецъ Нижинскаго можетъ возстановить представленіе о томъ, чѣмъ въ дѣйствительности былъ Вестрисъ. Къ этимъ артистамъ можно законно примѣнить опредѣленіе танца, сдѣланное Маллармэ на нѣсколькихъ страницахъ, полныхъ неподражаемой поэзіи, прелести и остроумія.

«Видѣть объявленіе о постановкѣ балета подъ названіемъ «Les Sylphides», составленнаго изъ нѣсколькихъ мазурокъ и вальсовъ Шопена, оркестрованныхъ и приспособленныхъ къ сценѣ, это значило ожидать спектакля съ дурнымъ настроеніемъ духа и съ чувствомъ досады за композитора, къ которому отнеслись съ неуваженіемъ. Но еще до окончанія перваго вальса мы были побѣждены и обезоружены не только таинственной нѣжностью лунной декораціи Александра Бенуа, простой и тонкой, какъ ноктюрнъ Уистлера, не только сдержанностью оркестра, трезваго

въ звукахъ и почтительнаго къ ритмамъ, но и цѣломудренной граціей—это единственное подходящее слово—танцовщицъ, подобныхъ тѣмъ, которыхъ воспѣвали наши поэты тридцатыхъ годовъ—танцовщицъ въ бѣлоснѣжныхъ тюникахъ, съ розами на головѣ, цѣломудренныхъ въ своемъ полетѣ, чуждыхъ всякаго возбуждающаго порыва, презиравшихъ безсмысленныя заученныя улыбки, обладавшихъ природной граціей кошки или птицы, группировавшихся съ изысканнымъ вкусомъ въ волшебномъ полумракѣ, чистыхъ и меланхолическихъ, какъ Музы. Гдѣ найти слѣды этого благороднаго и исполненнаго разумныхъ намѣреній искусства въ нашемъ кордебалетѣ, который суетится и бѣснуется въ ложной italьянской furia, освѣщаемый рѣзкимъ свѣтомъ апофеозовъ, и чья разнузданная чувственность представляетъ собою едва-ли не всю выразительность его танца? Гдѣ найти нѣчто равноцѣнное пляскѣ стрѣлковъ въ «Князѣ Игорѣ», подчеркнутой музыкою Бородина, которая сама по себѣ прекрасна, какъ ожившая персидская миніатюра? Гдѣ найти такой танецъ, какъ въ «Жарѣ-Птицѣ», танецъ, въ которомъ Карсавина избавляется отъ закона человѣческой тяжести и превращается въ фею? Какой театръ показалъ намъ когда-либо сцену танцевъ, подобную Вакханаліи въ «Клеопатрѣ», или Оргіи въ «Шехеразадѣ»? Увы, какъ далеки мы отъ всего этого съ нашими «rats», «marcheuses» и «coryphées»!

«Въ обществѣ такихъ артистовъ, какъ эти русскіе, царятъ вкусъ и дисциплина. Каждый переходитъ отъ незамѣтнаго амплуа къ отвѣтственной роли и къ «красной строкѣ» въ очередь и безъ зависти...

«Фокинъ, ставящій балетъ Дебюсси съ декораціями М. Дени, съ Карсавиной на сценѣ и съ Мессажэ въ оркестрѣ—какой-бы это былъ прекрасный вечеръ, если бы это не было только мечтой! Но кто намъ передѣлаетъ съ головы до ногъ нашихъ статистовъ и танцовщицъ? Кто освободитъ насъ отъ смѣшныхъ оперныхъ традицій? Какъ и въ вопросѣ о декораціяхъ, рутинная условность и здѣсь объединяется для защиты своихъ корпоративныхъ интересовъ, и это создаетъ гораздо большія препятствія, чѣмъ неимѣніе талантовъ или денегъ»...

Камиллъ Моклэръ заканчиваетъ слѣдующимъ выводомъ эту интересную статью:

«...Но для тѣхъ, кто умѣетъ смотрѣть глубже, и кто интересуется технической и психологической эволюціей искусства,—для

тѣхъ открылся новый міръ въ этихъ спектакляхъ, въ этомъ ослѣпительномъ, страстномъ, обворожительномъ и жгучемъ искусствѣ, полномъ интенсивной жизни и движенія, неистоваго, дикаго, варварскаго и въ то-же время утонченнаго и безконечно деликатнаго. Кажущій примитивизмъ этого искусства затмѣваетъ нашъ модернизмъ, точный до близорукости и менѣе истинный, чѣмъ красота. Наши композиторы балетовъ и хоровыхъ сценъ, декораторы, режиссеры, танцовщики, танцовщицы—всѣ могли безъ ложнаго самолюбія получить у русскихъ молчаливый и благородный урокъ. А поэты и художники могли получить лирическое и красочное назиданіе—предувѣдомленіе фей, внучкой которыхъ казалась Тамара Карсавина».

Художественный критикъ изъ «La Nouvelle Revue Française» Henri Ghéon въ обширной статьѣ «Нѣсколько замѣчаній по поводу Русскаго Балета» говоритъ въ не менѣе восторженныхъ выраженіяхъ о современномъ русскомъ искусствѣ:

«Художественный балетъ, художественная феерія—мечта Маллармэ и наша мечта—осуществляется... но увы! не нами. Неужели мы сами не могли бы добиться такого успѣха?..

«Недостаточно имѣть хорошихъ танцовщицъ, недостаточно удачно распредѣлять дѣйствующихъ лицъ, заставить луну подниматься, а солнце заходить. Недостаточно одѣвать актеровъ въ богатые и вѣрные эпохѣ костюмы. Все это въ одно и то же время и слишкомъ много, и слишкомъ мало.

«Почему бы два принципа, общіе для всѣхъ родовъ искусства, единство концепціи и уваженіе къ содержанію, не примѣнить и къ театру? Насъ сумѣла въ этомъ убѣдить русская труппа своими «Жаръ-Птицей» и «Шехеразадой». А такъ какъ нѣкоторые вздыхали о «традиціяхъ», то русскіе возобновили «Жизель». Такимъ образомъ, мы имѣли возможность сдѣлать выборъ между старымъ и новымъ балетами. Мой выборъ уже сдѣланъ»...

Заканчивая подробный отзывъ о «Жизели», авторъ приходитъ къ основному выводу, «къ новому принципу русскаго балета»:

«Прошло время для балетовъ, приносимыхъ въ жертву «этуали». Царство этуали миновало, какъ и царство тенора. *Для того, чтобы быть справедливымъ по отношенію къ русской труппѣ,*

Сцена изъ балета «Шехеразада». Декорація Л. Бакста.

По акварели Рене Лельонга

слѣдовало бы избѣгать малѣйшихъ упоминаній объ ея отдѣльныхъ исполнителяхъ. Она стоитъ выше всѣхъ индивидуальныхъ цѣнностей, ее составляющихъ. Она обладаетъ высшимъ достоинствомъ казаться неразложимой на отдѣльныя личности и составлять одно цѣлое съ произведеніемъ, ею изображаемымъ, такъ что кажется, будто она родилась отъ музыки, чтобы раствориться въ краскахъ декорацій. О «танцовщицѣ въ себѣ»—душѣ балета нашихъ отцовъ, обо всей ея яркой прелести, мы имѣемъ понятіе,

И. Стравинскій.

благодаря прекрасному творчеству художника Дега. Мы ничего не узнали новаго о ней изъ «Жизели». Теперь все дѣло не въ «танцовщицѣ», а въ «балетѣ».

«Шехеразада» является для критика высокимъ художественнымъ словомъ новаго искусства.

«Я не сдѣлаю смѣшной попытки описывать зрѣлище, исполненное такого небывалаго великолѣпія»,—говоритъ критикъ.

«Приходится и къ балету примѣнить тотъ органическій и основной законъ, который превратилъ лирическую оперу въ драму уничтоженіемъ вставныхъ «номеровъ» и вокальныхъ фокусовъ и

полнымъ подчиненіемъ формы существу произведенія. Русскимъ принадлежитъ честь иниціативы въ этомъ дѣлѣ и съ первой же попытки господство въ немъ. Балетъ тоже становится драмой. И какъ только онъ пересталъ быть простымъ дивертисментомъ, онъ властно зоветъ на помощь къ простому танцу высокое искусство мимики, которая никогда не должна была бы быть отдѣлена отъ него. Ни одному изъ зрителей «Шехеразады» не удастся раздѣлить эти два, слитые одинъ съ другимъ, элемента. Какъ много широты, разнообразія, возвышенности на этомъ новомъ поприщѣ, открывающемся для балета! Онъ будетъ трогать нашу душу, очаровывая наши взоры. И сверхъ всего—прекрасная музыка, которая поддерживаетъ его, облекаетъ его и ведетъ къ безконечному»...

Какой милый, полный лирической поэзіи отзывъ даетъ авторъ другой новинкѣ: «Жаръ-Птицѣ»:

«По сравненію съ «Жаръ-Птицей», отъ «Шехеразады» немного отзываетъ принаравливаніемъ. Несмотря на весь тактъ авторовъ, зрѣлище въ «Шехеразадѣ» слишкомъ преобладаетъ надъ музыкой. Эта послѣдняя слишкомъ часто представляетъ собою нѣчто въ родѣ простого сопровожденія. «Жаръ-Птица», плодъ интимнаго сотрудничества хореографа, композитора и художника (Стравинскаго, Фокина и Головина), представляетъ собою чудо восхитительнѣйшаго равновѣсія между движеніями, звуками и формами. Отливающая темно-золотистымъ цвѣтомъ декорація задняго плана какъ-будто сдѣлана тѣмъ же способомъ, какъ и полная оттѣнковъ ткань оркестра. Въ оркестрѣ поистинѣ слышны голоса волшебника и бѣснующихся вѣдьмъ и гномовъ. Когда пролетаетъ птица, то кажется, что ее несетъ музыка. Стравинскій, Фокинъ, Головинъ — я вижу въ нихъ одного автора.

«Я не буду передавать содержанія сказки. Она не чувственна, но наивна и чудесна. Она открываетъ намъ двери вымысла, болѣе чистаго и болѣе духовнаго, чѣмъ сказка «Шехеразады». Она не захватываетъ съ перваго раза, какъ та, но тихо проникаетъ въ насъ, и ею уже нельзя утомиться. Живая ласка мелодіи, кошмаръ формъ, безуміе танцевъ, прелестная наивность Ивана Царевича снова погружаютъ насъ—но уже съ помощью гораздо болѣе утонченнаго искусства—въ восторженное царство сказокъ нашего дѣтства.

Бакст. Костюм «Евнуха» из балета «Шехеразада».

Бакст. Костюм Шахр из балета «Шехеразада».

«Какое, однако, все это—русское, то, что создаютъ русскіе, и какое все это въ то же время — французское! Какое чувство мѣры въ фантазіи, какая серьезная простота, какой вкусъ! Это—Востокъ Beardsley'я и французскихъ нео-импрессіонистовъ. Головинъ и Бакстъ возстановляютъ ихъ предъ нами послѣ Уильяра и Уальта. Это Востокъ Дебюсси, это облагороженный славянскій Востокъ, оплодотворенный Стравинскимъ новою мощною силою. Я надѣюсь, что наши музыканты и художники поймутъ этотъ урокъ и вскорѣ сами дадутъ намъ художественныя зрѣлища. Когда балетъ и феерія оправдаютъ то увлеченіе обстановками, которое царитъ, но пока еще безъ достаточнаго вкуса, на нашихъ парижскихъ сценахъ, тогда, быть можетъ, въ свою очередь, расцвѣтетъ въ болѣе скромной обстановкѣ и драма».

Этотъ критикъ расходится, однако, съ другимъ выдающимся музыкальнымъ критикомъ Пьеромъ Лало въ оцѣнкѣ музыки русскихъ балетовъ. Инцидентъ съ примѣненіемъ симфонической поэмы Римскаго-Корсакова въ «Шехеразадѣ» вызвалъ обширную и страстную полемику во французской и русской критической литературѣ. Въ то время, какъ Лало находитъ кощунственнымъ и преступнымъ примѣнить музыку симфонической поэмы къ балету, Henri Ghéon не видитъ въ этомъ большого грѣха:

«Подобаетъ-ли такъ кричать о кощунствѣ,—говоритъ Ghéon,—по поводу отрывка изъ «програмной музыки», програма котораго была измѣнена? Первымъ виновникомъ является композиторъ; ему не слѣдовало подробно излагать намъ литературную или пластическую фантазію, во всякомъ случаѣ, исключительно музыкальную, которую онъ рѣшилъ выразить посредствомъ чистой музыки. Я не посовѣтовалъ бы никому подражать въ этомъ Баксту и Фокину, но я нахожу, что ихъ переложеніе симфонической поэмы Римскаго-Корсакова отличается совершенной правильностью. И я нахожу, что эта музыка можетъ обозначать, именно, это, а также и многое другое. Вообще, никакая музыка, взятая отдѣльно, безъ сопровожденія словами или картинами, не можетъ точно опредѣлить мысли или чувства, а тѣмъ болѣе цвѣта или формы. Она опредѣляетъ только движеніе. Движенія же въ «Шехеразадѣ» опредѣлены музыкою вѣрно, и этого довольно.

«Если этотъ удачный опытъ, въ концѣ концовъ, дискредитируетъ «програмную симфонію»—этотъ наиболѣе гибридный му-

зыкальный жанръ,—то согласитесь, что это будетъ тѣмъ лучше. Тѣмъ болѣе, что ее уже замѣняетъ то, что я назвалъ бы «танцовальной симфоніей», первый шедевръ которой, недавно появившійся на свѣтъ Божій, называется «Жаръ-Птицей».

Почти такого же мнѣнія о содѣянномъ въ «Шехеразадѣ» кощунствѣ и критикъ Calvocoressi изъ «Comoedia Illustré»:

«Единственно, что позволили себѣ сдѣлать хореографическіе авторы «Шехеразады», это выпустить одну изъ четырехъ частей симфонической поэмы. Не будемъ спорить о томъ, вытекаетъ ли отсюда нарушеніе музыкальнаго равновѣсія; остается только спросить себя, даетъ ли антихудожественный результатъ, приданіе различнымъ моментамъ музыки того или иного непредполагавшагося смысла. Да, я знаю, что избіеніе негровъ происходитъ подъ музыку, обозначающую у Римскаго гибель Синдбадова корабля. Но я не могу помѣшать себѣ завидовать тѣмъ, для кого эти ритмы и ноты получаютъ, сами по себѣ, настолько ясный, опредѣленный смыслъ, что всякій иной смыслъ имъ становится уже невыносимымъ.

«Насколько, въ этой опредѣленности, они далеки отъ того авторитетнаго ученаго нѣмецкаго профессора, который, анализируя «Шехеразаду», называетъ «темой Шахріара» то, что другой, не менѣе заслуженный комментаторъ, опредѣляетъ «темой моря»; далеки они и отъ самого Себастьяна Баха, который одной и той же музыкѣ въ одномъ случаѣ поручаетъ изображать «прелести охоты», а въ другомъ—«религіозную ревность возбужденной къ молитвѣ души!»...

Но и самъ суровый Лало идетъ, въ концѣ концовъ, на уступки, и почти ничего не остается въ статьѣ отъ его громовъ и молній:

«Но какъ ни нелѣпа, ни постыдна эта манера такъ искажать выраженіе и мысль музыки,—говоритъ онъ,—объ этомъ почти забываешь, когда видишь «Шехеразаду»—до такой степени захватываетъ новизна и великолѣпіе спектакля. Чрезвычайно просто распланированная и сведенная къ своимъ основнымъ элементамъ, декорація представляетъ внутренность гарема шаха: нѣчто въ родѣ огромной палатки зеленаго, интенсивнаго и яркаго цвѣта. Этотъ зеленый цвѣтъ, въ одно и то же время ослѣпительный и

Т. Карсавина въ роли «Балерины» въ балетѣ «Петрушка»
Фот. А. Бер, въ Парижѣ.

В. Нижинскій въ «Шехеразадѣ».
Рисунокъ П. Ирибе изъ книги «Vaslav Nijinsky».

выдержанный, необыкновенной силы и богатства. Никакого другого цвѣта, или почти никакого. Всего какихъ-нибудь два-три рисунка персидской орнаментики, черныхъ или оранжево-красныхъ, на этой обширной зеленой поверхности. Полъ покрытъ оранжевымъ ковромъ болѣе блѣднаго оттѣнка. Въ глубинѣ сцены видны двери синяго, почти чернаго цвѣта. Костюмы мужчинъ и женщинъ въ своемъ большинствѣ имѣютъ тѣ же цвѣта, что и декорація: красные и зеленые разныхъ оттѣнковъ. На этомъ общемъ цвѣтномъ фонѣ играютъ и сверкаютъ серебро и золото на

костюмахъ влюбленныхъ негровъ. Кое-гдѣ болѣе глубокіе оттѣнки—напримѣръ, въ одеждѣ шаха, въ которой господствуютъ темные синій и фіолетовый цвѣта, что заставляетъ вспоминать самыя прелестныя изъ персидскихъ миніатюръ. Все это составляетъ ансамбль, исполненный удивительной силы и гармоніи: это постоянное очарованіе и ослѣпленіе для взора. Бакстъ, русскій художникъ, который создалъ эту удивительную картину, скомбинировавъ краски декорацій и костюмовъ, въ самомъ дѣлѣ,—большой художникъ. Удовольствіе, получаемое отъ этого зрѣлища, тѣмъ сильнѣе, что красота его не остается неподвижной и застывшей, но измѣняется и движется каждую минуту. Сплетающіяся и расплетающіяся группы танцовщицъ и танцовщиковъ, постоянно новые и измѣнчивые контрасты и сближенія оттѣнковъ, образуемыя ихъ костюмами, все это движеніе, колыханіе, потоки цвѣтовъ—скомбинировано и урегулировано съ самымъ изысканнымъ искусствомъ, точнымъ и въ то же время смѣлымъ.

«Шехеразада», безусловно, одинъ изъ самыхъ лучшихъ спектаклей, а, можетъ быть, и самый лучшій изъ всѣхъ, которые были предложены намъ русскими... Поглядите на любовную оргію негровъ и женъ султана. Взгляните на сладострастіе танцевъ, на страстное безуміе движеній, порывовъ, позъ. Сравните съ этимъ различныя сцены оргій въ нашихъ балетахъ: вы тотчасъ увидите, на чьей сторонѣ преимущество. Среди исполнителей «Шехеразады» надо отвести особое мѣсто Нижинскому: этотъ молодой человѣкъ, казавшійся намъ ранѣе нѣсколько монотоннымъ въ своей хореографической виртуозности, выказалъ себя здѣсь отличнымъ мимистомъ и граціознымъ танцовщикомъ».

Неправда ли, какъ характеренъ этотъ совершенно хвалебный отзывъ нелицепріятнаго и довольно враждебно настроеннаго критика Парижа? Онъ началъ съ сурового принципіальнаго осужденія. Но дѣйствительность, то, что онъ увидѣлъ своими глазами, до такой степени захватила его, что, въ сущности, вся его рѣзкая обвинительная рѣчь превратилась въ защитительную, по принципу: «побѣдителей не судятъ». Онъ совмѣстилъ въ своемъ лицѣ прокурора и защитника, и послѣдній побѣдилъ перваго. Къ сожалѣнію, наши русскіе враги Дягилевскаго предпріятія (г-жа Римская-Корсакова, В. Вальтеръ и др.), сославшись съ торжествомъ и ликованіемъ на первую часть статьи Лало, совершенно замол-

Н. Барановичъ. Танецъ Кормилицъ
изъ балета Петрушка
Фот. А. Бергъ. Парижъ.

Л. Барановичъ. Танецъ Кормилицъ
изъ балета Петрушка
Фот. А. Бергъ. Парижъ.

В. Нижинскій въ «Шехеразадѣ».
Рисунокъ П. Ириба изъ книги «Vaslav Nijinsky».

чали вторую ея часть и показали этого автора русской публикѣ, какъ безпощаднаго и безусловнаго обвинителя дѣятелей новаго искусства.

Само собою разумѣется, что никому не придетъ въ голову защищать самый *принципъ* приспособленія музыки, не назначенной композиторомъ для танцевъ, къ балету съ опредѣленнымъ содержаніемъ. Если это и совершалось въ началѣ дѣятельности новаго балета, то, конечно, всегда съ большимъ раздумьемъ и неохотой, за полнымъ отсутствіемъ готовыхъ, спеціально создан-

ныхъ для балета музыкальныхъ произведеній какой-либо художественной цѣнности. Самими создателями современнаго балета сознавалась необходимость покончить, какъ можно скорѣе, съ этими приспособленіями. И, какъ только образовался кадръ выдающихся композиторовъ, ставшихъ сочинять балетныя партитуры (Черепнинъ, Стравинскій, Дюкасъ и др.), такъ тотчасъ же больной вопросъ о «примѣненіи» небалетной музыки къ хореографическимъ произведеніямъ оказался естественно разрѣшеннымъ. Уже и сейчасъ видно, что въ дальнѣйшемъ, новый балетъ создастъ свою оригинальную музыкальную литературу, совершенно отказавшись отъ всякихъ заимствованій.

Не одни танцы, не одни артисты и не одинъ ансамбль произвели сильное впечатлѣніе на французскую публику. Такое же впечатлѣніе произвели декораціи и костюмы русскаго балета. Наши художники совершили настоящій переворотъ въ парижскихъ художественныхъ взглядахъ на значеніе и смыслъ декоративной части спектаклей. О Бенуа, Бакстѣ, Рерихѣ, Головинѣ, Коровинѣ, Сѣровѣ и другихъ нашихъ мастерахъ писалось не меньше, чѣмъ о нашемъ ансамблѣ, чѣмъ о Фокинѣ, Нижинскомъ и Карсавиной. Приведу хотя, къ сожалѣнію, лишь отрывки изъ обстоятельной статьи Жака Бланша, знаменитаго французскаго художника. Статья эта относится къ русскому сезону 1909 г. и называется: «Les décors de l'Opéra Russe».

«Будетъ ли имѣть практическое значеніе для насъ тотъ урокъ, который даютъ намъ русскіе, и можемъ ли мы надѣяться, что искусство театральной декораціи, столь интересное, хотя немного измѣнится во Франціи? Я не осмѣлился бы повѣрить въ это, вспоминая тѣ смутныя и колеблющіяся замѣчанія, которыя раздавались вокругъ меня во время спектаклей въ театрѣ Châtelet. Мой восторгъ встрѣчалъ эхо лишь только въ вѣжливости моихъ собесѣдниковъ. Правда, иногда замѣчалось удивленіе и притомъ удивленіе, готовое перейти въ симпатію. Иногда слышалась похвала людей, терроризированныхъ боязнью, какъ бы ихъ не сочли некомпетентными. Изрѣдка раздавались и тѣ наивныя восклицанія, которыя раздаются во время прогулки, при видѣ красиваго пейзажа, когда багровое солнце опускается въ море, или во время фейерверка, при первомъ блескѣ бенгальскихъ огней.

И, однако, это тотъ родъ впечатлѣній, которыя вы испытаете, когда поднимается занавѣсъ надъ восточнымъ актомъ «Князя Игоря» Бородина, въ томъ видѣ, въ какомъ его поставилъ въ Châtelet Дягилевъ; если только вашъ взглядъ еще сохранилъ нѣкоторую свѣжесть, и вы способны удивляться.

«Удивляться, трепетать отъ изумленія и радости при видѣ чего-либо прекраснаго — увы, мнѣ кажется, что большинство изъ насъ лишены этого дара. Лишены даже и тѣ, которые по своей профессіи имѣютъ дѣло съ явленіями изъ міра прекраснаго. Слѣдуетъ примириться съ тѣмъ, что такъ оно и есть, такъ какъ никто не возмущается всѣми ужасами, всѣмъ ненужнымъ мишурнымъ богатствомъ парижскихъ сценъ. И вотъ, намъ предлагаютъ для нашего поученія въ полномъ смыслѣ слова художественные вечера, нѣчто въ родѣ театральной выставки, въ которой были объединены и прошли передъ нами различныя картины... И слѣдовало бы пожелать, чтобы наши театральные директора, драматическіе авторы, художники и костюмеры пожаловали сюда и попытались уловить въ этихъ картинахъ ихъ таинственныя особенности.

«Парижане такъ же гордятся своими театрами, какъ и своими портными и поварами, и убѣждены, что въ ихъ театрахъ все исполнено непогрѣшимаго вкуса. Какъ вы ошибаетесь, господа! И до какой степени вы утратили пониманіе красоты, если вы такъ думаете... Я желалъ бы бывать въ Châtelet каждый вечеръ, именно, ради этихъ красокъ, чтобы наслаждаться ими, чтобы насыщать ими свое зрѣніе. Да, господа, въ «Павильонѣ Армиды» Александра Бенуа я нахожу такія комбинаціи линій и красокъ и такіе величественные и яркіе контрасты, которые меня приводятъ въ восхищеніе. Прежде всего, фономъ къ этому восхитительному дивертисменту служитъ декорація, блѣдная какъ акварель, но удивительно умѣстная здѣсь и являющаяся настоящимъ *фономъ*. Этотъ фонъ вызываетъ въ представленіи небеса и архитектурныя красоты Веронеза; онъ свѣтло-жемчужнаго оттѣнка, онъ такой далекій, далекій, въ самой глубинѣ сцены. Онъ рождаетъ яркую листву и выводитъ ее впередъ, къ танцовщицамъ — листву, *въ самомъ дѣлѣ*, зеленую, металлическаго оттѣнка... Этотъ фонъ и эти вырѣзанныя деревья не вступаютъ въ борьбу съ природой. Это разрисованное полотно, эти декораціи писаны людьми безъ претензій, которые не срисовываютъ съ модели,

какъ это дѣлаютъ академическіе пейзажисты. Но, въ концѣ концовъ, это все-таки настоящій колоритъ, это—настоящіе тона. Предметы только обозначены, но не нарисованы настолько реально, чтобы наноситъ этимъ ущербъ персонажамъ. Что же это? А это именно все то, что требуется для сцены. Никакого фальшиваго мрамора, никакой «настоящей» зелени «en toc», но красочное и пріятное внушеніе того, что содержится въ мимическомъ дѣйствіи.

«Павильонъ Армиды» понравился намъ, какъ маскарадъ Beardsley'я, сильный по тону — тѣмъ болѣе сильный, что превосходные темно-сѣрые, черные и «нейтральные» тона заставляютъ тамъ играть розовые, красные, ярко-зеленые и голубые... Обратите вниманіе на нейтральные тона, которые составляютъ весь секретъ этой хроматической вибраціи. Негритенки, коричневыя платья нѣкоторыхъ танцовщицъ, мантія и панталоны изъ чернаго бархата, въ которые одѣтъ волшебникъ съ его пудренымъ парикомъ,—все это какъ бы заставляетъ пѣть свѣтлую и рѣзкую тафту ослѣпительныхъ «звѣздъ», причесанныхъ, какъ причесывались дамы при старомъ дворѣ.

«Что касается декораціи «Игоря» Рериха, то уже съ самаго начала это—сплошное очарованіе для взора. Персидскія миніатюры, ослѣпительныя въ своихъ безумныхъ краскахъ индійскія шали, цвѣтныя стекла Notre-Dame или же ярко-зеленый садъ, гдѣ цвѣтутъ гераніумы, вечеромъ, послѣ бурнаго дня, вотъ о чемъ заставила меня грезитъ эта изумительная картина.

«... Сами по себѣ русскія декораціи, скудныя и блеклыя, словно онѣ уже не мало послужили на своемъ вѣку, являются почти совершенными. Слава Богу, онѣ и не претендуютъ на то, чтобы считаться безупречными. Но онѣ болѣе, чѣмъ это, и лучше.

«Въ креслахъ, налѣво отъ меня, нѣкій русскій изъ большого свѣта сказалъ мнѣ: «Я думаю, что вы смѣетесь надо мной. Это не деревья, это не дома. Это декорація для цирка. Мнѣ жаль нашихъ артистовъ». А съ правой стороны Морисъ Дени воскликалъ: «Вотъ — настоящій колоритъ. Вотъ — истинныя декораціи. Я только что изъ Россіи — тамъ вездѣ такъ». Хозе-Марія, Серъ Коттэ, Люсьенъ Симонъ, Бенаръ, Девалльеръ, являлись одинъ за другимъ, восторженные и выражавшіе желаніе еще разъ придти въ Châtelet съ этюдными ящиками. Эти спектакли явились для насъ чѣмъ-то опьяняющимъ, возбуждающимъ...

Александръ Бенуа. «Петрушка». Комната Арапа (3-я картина).

«... Все здѣсь заставляетъ меня вспоминать о музеяхъ, вызывать въ памяти шедевры. Здѣсь нѣтъ ничего пошлаго и банальнаго.

«Именно, отсутствіе пошлости и банальности и есть, должно быть, та причина, по которой такъ мало зрителей были дѣйствительно тронуты. Большинство ничему не удивляется, ничего не любитъ, кромѣ пошлости и условностей. Къ счастью для себя, они не отдаютъ себѣ отчета въ своемъ лишеніи. Даже, если они проживутъ еще сто лѣтъ, они ничего не увидятъ, и ихъ глаза будутъ служить имъ только для того, чтобы не свалиться въ яму.

«Но тѣ, которые каждое утро благословляютъ солнце, поднимающееся надъ сіяющей красками землей, тѣ получатъ безконечное наслажденіе, если отправятся на нѣсколько спектаклей въ Châtelet для того, чтобы посмотрѣть, что могутъ сдѣлать красками художники».

Въ «Revue de Paris» Jean Vaudoyer помѣстилъ большую статью: «Варіаціи на тему о Русскомъ Балетѣ», одна изъ главъ которой посвящена декораціямъ.

«Русскія декораціи,—пишетъ онъ,—синтетичны и, не разсѣивая вниманія тысячью мелкихъ и заботливо законченныхъ подробностей, довольствуются соединеніемъ двухъ-трехъ цвѣтовъ—золота и лазури, золота и *гераніума*, изумруда и коралла, изумруда и цвѣта crême. И этого оказывается достаточно, чтобы произвести очень сильное впечатлѣніе, позволяющее зрителю дополнить воображеніемъ все, что опущено, но о чемъ легко можно догадаться.

«Главное значеніе придано декораціи задняго плана. На первомъ планѣ мало аксессуаровъ и нѣтъ этихъ пробивныхъ искусственныхъ растеній, столь излюбленныхъ нами. Минимумъ пратикаблей, отсутствіе приспособленій: просто разрѣзанныя полотна спускаются съ колосниковъ и на нихъ художники—враги слишкомъ реальныхъ изображеній, кладутъ сильными мазками большой кисти пятна, которыя вблизи сбиваютъ съ толка, но издали образуютъ цѣлые аккорды таинственнѣйшихъ сочетаній. И никогда эти русскіе не упускаютъ изъ виду, что декораторъ, какъ художникъ и скульпторъ, имѣетъ привилегію и выгоду условности.

Французскіе декораторы въ своемъ черезчуръ добросовѣстномъ искусствѣ достигаютъ того, что зритель говоритъ: «Какъ это похоже!» Русскіе болѣе честолюбивы. Они заставляютъ насъ сказать: «Наши мечты побѣждены». — Никогда до сихъ поръ ложь не доставляла намъ въ этомъ отношеніи такого удовлетворенія и такъ не обманывала насъ. Передъ этими декораціями, въ которыхъ изобрѣтательность скрывается въ намѣреніи, мы невольно и часто вспоминаемъ о наиболѣе дорогихъ намъ мастерахъ музеевъ.

«Причина этой общей гармоніи элементарно проста: все дѣло въ томъ, *что одинъ и тотъ же художникъ исполняетъ макеты декорацій и рисунки костюмовъ*. Поистинѣ поразительно, что, для открытія этого принципа, понадобились цѣлые вѣка.

«Наконецъ, надо сказать, что такіе прирожденные декораторы, какъ Бакстъ, которому мы обязаны удивительнымъ гаремомъ «Шехеразады», какъ Бенуа, авторъ изящнаго «Павильона Армиды», какъ Рерихъ, авторъ «Князя Игоря», и Головинъ, авторъ «Жаръ-Птицы»,—не только художники, но и поэты.

«Обладая художественнымъ вкусомъ, они въ то же время понимаютъ и чувствуютъ сюжетъ. Въ «Шехеразадѣ» мы не только видѣли Востокъ: мы его, такъ сказать, даже вдыхали. Онъ возсталъ предъ нами такъ же ясно, какъ Египетъ въ «Клеопатрѣ», или Германія Потсдама и Мейссена въ «Павильонѣ Армиды». Въ этой удивительной «Жаръ-Птицѣ», пойманной въ многоцвѣтныя складки гигантскаго кашемироваго платка, мы унеслись, словно на коврѣ персидской сказки, въ прекраснѣйшіе края Грезъ.

«Нѣжная ироніа и легкія улыбки, разсѣянныя Шуманомъ въ его «Карнавалѣ», такъ хорошо служатъ любви къ мечтательности, что можно было безъ особаго сожалѣнія убѣдиться, что образы, созданные декораторомъ и рисовальщикомъ костюмовъ, оказались менѣе удовлетворительными, чѣмъ звуковые образы. Итакъ, забудемъ о Шуманѣ, и пустъ предъ зеленымъ занавѣсомъ вѣчно юныя маріонетки повергаютъ къ безчувственнымъ ногамъ свои маленькія сердечки изъ раскрашеннаго дерева.

«Бергамъ и Гаварни, должно быть, не пожелали открыть русскимъ артистамъ тайну своей граціи. Предъ нами небрежность, черезчуръ старательная, и умыселъ, слишкомъ подчеркнутый. Эта почти дѣланная веселость и подчасъ тяжеловѣсное остроуміе — не нѣмецкое-ли это шампанское? Асти съ его ароматомъ

Л. Шолларъ въ роли „Цыганки" въ балетѣ „Петрушка"

Фот. А. Безъ (Парижъ)

цвѣтовъ Комо и французскія вина даютъ болѣе легкое опьяненіе. Выходки Пьеро тяжелы, а Панталонъ маршируетъ на прусскій манеръ. Маски имѣютъ свой климатъ. Не слѣдуетъ изгонять ихъ изъ родины. Въ Неаполѣ Эвзебій, быть можетъ, вылѣчился бы отъ своей меланхоліи, но Арлекинъ угасаетъ подъ сѣвернымъ небомъ и становится слащавымъ. Поглядите: даже костюмъ его сдѣланъ здѣсь изъ тусклыхъ тряпокъ, безцвѣтныхъ, какъ лепестки маленькаго голубого цвѣтка.

«Очаровательная естественность, составляющая цѣнность произведеній великаго Ватто и маленькаго Гварди, представляетъ собою латинское сокровище, употребленіе котораго знаемъ только мы съ Моцартомъ. Мы остались болѣе довольны первымъ актомъ «Праздника у Терезы», чѣмъ «Карнаваломъ», который, однако, слѣдуетъ одобрить за нѣкоторыя трезвыя и искреннія сочетанія и прелестныя детали. Одною изъ такихъ деталей является, напримѣръ, платье съ голубыми воланами у Кіарины—танцовщицы съ двумя розами, которая походитъ на изображенія, угадываемыя подъ темнымъ налетомъ дагеротиповъ.

«Въ настоящее время Европа, состарѣвшаяся, уставшая и уже не любознательная, вынуждена къ бережливости. Молодые русскіе, наоборотъ, тратятъ безъ счета неисчислимыя богатства. Но они щедры и при случаѣ предлагаютъ подѣлиться съ нами своими сокровищами. Итакъ, можно надѣяться, что, благодаря имъ, искусство танцевъ и декоративное искусство найдутъ у насъ необходимыя силы, при содѣйствіи которыхъ новыя честолюбія будутъ услышаны».

Сезонъ 1911 г. внесъ много новаго въ революціонную дѣятельность Русскаго балета.

Настоящую сенсацію въ сезонѣ 1911 г. произвелъ балетъ Александра Бенуа «Петрушка». Это—наиталантливѣйшая попытка дать *настоящій русскій*, національный балетъ какъ по духу, такъ и по внѣшнимъ формамъ. Попытка эта удалась блестяще. И раньше дѣлались эти опыты. Но они были крайне неудачны. Французъ Петипа и нѣмецъ Минкусъ пробовали руссификацію балета на нашей сценѣ. Имъ принадлежатъ знаменитый «Конекъ Горбунокъ» и «Золотая Рыбка». «Конекъ» еще держится въ репертуарѣ, а «Рыбка» давно уплыла изъ него въ глубины забвенія.

Въ настоящее время нѣтъ никакой возможности отнестись серьезно, или даже просто снисходительно къ «Коньку», какъ къ художественному произведенію. Онъ еще радуетъ дѣтей на утреннихъ праздничныхъ спектакляхъ, но невыносимъ для взрослыхъ зрителей своими художественными и логическими нелѣпостями, длиннотами, фальшивыми наивностями. Русскіе пейзане, а не мужики, лубочны и шаблонны въ «реалистическихъ» картинахъ балета, пришитыхъ бѣлыми нитками къ сюжету. «Фантастика» этого балета примитивна до элементарности — это все тѣ же Ундины, Наяды, Русалки и прочія «мокрыя божества» въ тарлатановыхъ тюникахъ и розовомъ трико. А «этнографія» заключается въ курьезномъ «шествіи народовъ», населяющихъ Россію, причемъ Венгерцы танцуютъ Рапсодію Листа. Невѣроятный сумбуръ этого «русскаго» балета вызываетъ горькое ощущеніе обиды и досады у зрителя съ мало-мальски развитымъ чувствомъ художественности. Но въ свое время это была все-таки смѣлая, пожалуй, до дерзости, попытка создать русскій по духу балетъ. Очевидно, всѣми творцами его сознана была вся несостоятельность этой затѣи творческими силами ихъ эпохи, потому что новыхъ попытокъ уже не дѣлалось.

Къ *русскому* балету вернулись только въ наши дни. Стравинскій и Головинъ создали въ 1910 году ту удивительную «Жаръ-Птицу», которая такъ понравилась французской публикѣ и критикѣ. Это былъ настоящій, несомнѣнный русскій фантастическій балетъ, претворившій популярный, подлинный русскій народный миѳъ въ высоко-художественное хореографическое произведеніе. Но жизненный русскій народный балетъ? Балетъ, въ которомъ бился бы пульсъ уличной народной жизни? Первыми творцами его слѣдуетъ признать Александра Бенуа и того же Стравинскаго. Я считаю появленіе «Петрушки» въ хореографическомъ репертуарѣ настоящей эпохой русскаго балета. Это—несомнѣнное достиженіе, цѣнный и важный отправной пунктъ въ дальнѣйшемъ развитіи русскаго хореографическаго творчества въ дѣйствительно народномъ духѣ. И для того, чтобы создать этотъ шедевръ, нужно было объединеніе, именно, такихъ специфически русскихъ талантовъ, какъ Бенуа, Стравинскій и Фокинъ. «Петрушка»—это бытовая съ примѣсью фантастики картинка русской масленичной жизни. Русскіе балаганы, съ шарманщиками, дѣдами, купцами, цыганками, аристократами, будочниками и прочимъ разнонароднымъ людомъ. Этотъ людъ взятъ на фонѣ сороковыхъ годовъ.

М. Ремленъ въ роли «Цыганки» въ балетѣ «Петрушка».

Фот. А. Бертъ въ Парижѣ.

Кому, какъ не Бенуа, влюбленному въ петербургскую старину знатоку, было создать эту блестящую жемчужину русскаго балета?

Было опасеніе, что такая тонко специфическая вещь, съ множествомъ мельчайшихъ чисто бытовыхъ подробностей русской жизни, останется непонятой большинствомъ французскихъ зрителей. Но истинно художественное произведеніе, вдохновленное настоящимъ талантомъ, именно, тѣмъ и отличается отъ бездарнаго, что сквозь интимнѣйшіе подробности и черточки быта, эпохи, нравовъ и обычаевъ пробивается живая душа произведенія, синтезъ его, общечеловѣческій синтезъ, доступный пониманію всѣхъ временъ и народовъ. Какъ только вы остановились въ недоумѣніи передъ картинкой чуждой вамъ жизни или эпохи, предъявленной вамъ въ художественномъ произведеніи, какъ только вы остались къ ней равнодушны и холодны, будьте увѣрены, что произведеніе это бездарно, потому что авторъ не сумѣлъ зажечь въ вашей душѣ любви къ этой жизни, которую творилъ или съ равнодушіемъ, или съ сухимъ педантизмомъ ученаго. Онъ не горѣлъ, онъ не пылалъ, онъ не млѣлъ, творя свою вещь, и потому его холодная вещь не передала и вамъ того огня и того эмоціональнаго волненія, которыхъ лишилъ его авторъ.

Но «Петрушка» весь согрѣтъ и пронизанъ лучами этой творческой любви его авторовъ. И французы поняли «Петрушку».

Jean Chantavoine пишетъ о «Петрушкѣ» въ «Comoedia»:

«Четыре коротенькихъ сценки «Петрушки» безконечно интересны и для зрѣнія и для слуха. Въ первой картинѣ мы видимъ городскую площадь съ балаганами, каруселями, качелями. Пестрая толпа въ безпрерывномъ движеніи: дамы въ широкихъ салопахъ, украшенныхъ мѣхами, купцы въ длиннополыхъ сюртукахъ, кучера въ нарядныхъ кафтанахъ, блестящіе офицеры, кормилицы въ роскошныхъ сарафанахъ, цыганки въ ярко-пестрыхъ ковровыхъ платкахъ, въ юбкахъ съ широкими воланами и пр., и пр. Слышны мелодіи шарманки; появляется вожакъ медвѣдя, плясуны, продавцы сбитня и сластей. Именно такими представляли мы себѣ русскіе балаганы, масленичное гулянье въ Россіи.

«Въ глубинѣ сцены фокусникъ съ длинной бѣлой бородой играетъ на флейтѣ и показываетъ трехъ оживленныхъ куколъ въ

натуральную величину: Петрушку, Балерину и Негра—чернаго, какъ чернила. Сначала они являются передъ нами куклами, затѣмъ въ двухъ слѣдующихъ картинахъ они проявляютъ человѣческія чувства любви и ревности. Въ послѣдней картинѣ масленичнаго разгула Негръ ударомъ сабли раскраиваетъ голову Петрушкѣ. Фокусникъ уноситъ куклу со сцены, какъ вдругъ видитъ на крышѣ балагана вѣчный Петрушкинъ духъ, безсмертный духъ, живущій въ народѣ.

«Сюжетъ, конечно, не сложенъ, но что поистинѣ замѣчательно въ этомъ балетѣ—это самыя неожиданныя выдумки въ деталяхъ, забавные жесты, смѣшная мимика, постоянное балансированіе на границѣ кукольнаго и человѣческаго. Вмѣстѣ съ народными сценами, эти тонкія детали вносятъ дѣйствительно совершенно новую ноту, новый элементъ въ лѣтопись русскихъ балетовъ. Простота нѣсколько примитивная этихъ декорацій, искренность тона, широкій размахъ и точность, съ которою трактованы костюмы, дѣлаютъ изъ «Петрушки» интереснѣйшую книжку ожившихъ въ воображеніи художника образовъ.

«Наивная радость, получаемая отъ этого спектакля, усиливается живописной и бодрой музыкой Стравинскаго. Въ прошломъ году мы оцѣнили въ «Жарѣ Птицѣ» тѣ обаятельные ритмы и оркестровый колоритъ, которыми отличается этотъ молодой композиторъ; мы вновь восхищались ими въ «Фейерверкѣ», сыгранномъ въ концертахъ Гассельмана. Они не менѣе оригинальны и обаятельны въ «Петрушкѣ», гдѣ разнообразные шумы масленичнаго веселья и пляски героя балета дали Стравинскому возможность выявить искренній темпераментъ, свѣжее воображеніе и изумительно-блестящее мастерство въ распоряженіи оркестровыми средствами».

Критикъ Vuillemin называетъ «Петрушку»—чудомъ хореографическаго искусства. Онъ говоритъ, что Стравинскій удивительнымъ образомъ владѣетъ оркестромъ. «Инструменты звучатъ по новому. Звучности ихъ вызываютъ въ слушателѣ невыразимое изумленіе. Какая смѣлость инструментовки! Какая сказочная роскошь! Какая жизнь! Какая молодость! Стравинскій, которому инструментовка Рихарда Штрауса должна казаться дѣтской забавой, не стѣсняется въ средствахъ и дѣлаетъ прямо чудеса съ деревянными и мѣдными инструментами. Партіи рояля порученъ настоящій концертъ, и необходимъ виртуозъ-піанистъ, чтобы его

Александръ Бенуа. Костюмъ «Балерины» изъ балета «Петрушка».

исполнитъ. Для необычайнаго полета фантазіи Стравинскаго нужны и целеста, и глокеншпиль, и арфы, и туба, и тромбоны, и шестъ валторнъ, и барабаны, и струнный квартетъ, и ворчливые контрабасы. И изъ всѣхъ этихъ инструментовъ онъ извлекаетъ необыкновенныя звучности, онъ точно шутитъ съ ними, издѣвается надъ ними, играетъ ими, подчиняя ихъ своимъ самымъ неожиданнымъ капризамъ. Положительно, это музыка, въ которой виртуозность юмора нашла наивысшее выраженіе. Взрывомъ восторженныхъ аплодисментовъ привѣтствовала публика «Петрушку». Дирижировалъ оркестромъ Пьеръ Монтё, прекрасный капельмейстеръ, которому музыканты, артисты и публика сдѣлали трогательную овацію».

Критикъ «Gil Blas'a» находитъ, что у зрителя «не хватаетъ вниманія радостно изумляться этому празднику красокъ, который когда-либо могъ присниться художнику: здѣсь столько тоновъ, столько настоящихъ находокъ и откровеній такого художественнаго краснорѣчія, что ихъ охотно ассимилируешь съ музыкальной тканью оркестра».

Извѣстный знатокъ новой русской музыки и большой поклонникъ ея, критикъ Calvocoressi, находитъ, что «Петрушка» выявилъ въ новомъ, болѣе яркомъ свѣтѣ музыкальную личность Стравинскаго:

«Сохранивъ всѣ свои драгоцѣнныя качества, авторъ «Жаръ-Птицы» далъ намъ въ послѣднемъ произведеніи напряженное чувство жизни. «Петрушка», ни въ чемъ не умаляя «Жаръ-Птицы», даетъ намъ нѣчто новое: это—животрепещущее клокотаніе жизни, жизнь движенія, жизнь свѣта, жизнь толпы и жизнь куколъ съ человѣческими чувствами... «Петрушка»,—говоритъ авторъ этой статьи въ «Comoedia Illustré»,—произведеніе, которое продолжаетъ серію самыхъ характерныхъ шедевровъ русской музыки. Не только духомъ, но и оркестровкой, эта музыка связана со всѣмъ тѣмъ, что русская музыкальная школа дала наиболѣе значительнаго... Искренность выразительности, поражающая правдивость ея, могли только исходитъ отъ продолжателя традицій Бородина и Мусоргскаго. Послѣ «Бориса Годунова», послѣ торговой площади «Садко» или «Млады», трудно найти болѣе ярко выраженное клокотаніе толпы, болѣе точныя фиксаціи, взятыя изъ жизни, чѣмъ это сдѣлано у Стравинскаго. Тончайшая и смѣлая въ своихъ мельчайшихъ подробностяхъ, музыка «Пе-

трушки» вмѣстѣ съ тѣмъ обладаетъ силой, замѣчательной вѣрностью линій, несравненной интенсивностью красокъ. Ничего недоговореннаго, ничего насильственнаго ни въ ея юморѣ, ни въ ея настроеніи. Однимъ словомъ, «Петрушка»—произведеніе, полное мастерства и радости».

* * *

Изъ трехъ остальныхъ новинокъ имѣлъ наибольшій успѣхъ балетикъ «Видѣніе Розы» («Le Spectre de la Rose»); за нимъ—«Нарцисъ» и «Садко».

«Видѣніе Розы»,—пишетъ Р. Брюссель,—по очарованію и прелести является совершеннымъ исключеніемъ. Мнѣ вовсе не интересно знать, вполнѣ ли отвѣчаетъ сказка Теофиля Готье, повѣствующая о воплощеніи души розы въ грезахъ дѣвушки, вернувшейся съ бала, намѣреніямъ Вебера, написавшаго Invitation à la Danse. Единственно, что въ данномъ случаѣ важно, это зрѣлище, а зрѣлище—безподобно.

«Въ тюлевую комнату молодой дѣвушки, весеннимъ вечеромъ, врывается изъ окна, открытаго въ роскошный цвѣтущій садъ, душа розы, ароматъ, заключенный въ ея лепесткахъ, въ образѣ обаятельнаго юноши. Онъ какъ бы нашептываетъ танецъ, потомъ скользитъ къ креслу, въ которомъ въ дремотной грезѣ отдыхаетъ дѣвушка, держа въ рукахъ розу, очевидно, воспоминаніе бала. Онъ нѣжно увлекаетъ ее съ собой и они танцуютъ въ ритмическомъ вихрѣ вальса. Танецъ затихаетъ, ароматъ розы цѣлуетъ дѣвушку и улетучивается за окномъ въ зарождающейся зарѣ утра. Чтобы понять, какого обаянія можетъ достичь Хореографія, нужно видѣть эту чудесную, изысканную картину... «Видѣніе Розы», при всей своей мимолетной краткости, при всемъ отсутствіи деталей, при этой старой, столько разъ использованной музыкѣ, все-таки настоящій, несомнѣнный шедевръ.

«Нарцисъ» показываетъ, до какой степени прогрессировалъ талантъ Черепнина со времени «Павильона Армиды». Это, безспорно, огромный шагъ впередъ. Его оркестръ пріобрѣлъ замѣчательную звучность. Правда, нѣкоторыя мысли могли бы быть болѣе углубленными и болѣе выразительными, напримѣръ, чудесная мистическая мелодія, сопровождающая уходъ нимфы Эхо... Какъ прекрасна, какъ меланхолична Карсавина въ своей печальной темно-лиловой тюникѣ съ ея покорной и трогательной мимикой

Б. Нижинская, Б. Кочелевъ и Л. Шолларъ изъ балета «Петрушка».
(Уличная танцовщица, Шарманщикъ и Цыганка)

Фот. А. Берт

отчаянія, непризнанной любви, и какой цѣльный легендарно-поэтическій образъ даетъ здѣсь Нижинскій, не достигавшій еще такой полноты творчества.

«Подводное царство «Садко» очень оригинально, — продолжаетъ тотъ же критикъ,—на фонѣ декораціи съ особенно эфектнымъ освѣщеніемъ, сначала неподвижно дремлющія группы, вдругъ оживаютъ при звукахъ пѣсни Садко. Двѣнадцать Царевенъ, Ручьи и Ручейки, Русалки, золотыя и серебряныя Рыбки, всѣ морскія Чуда и Чудища, Трубачи и самъ Морской Царь начинаютъ кружиться и скакать въ безумномъ вихрѣ пляски въ томъ изумительномъ ансамблѣ, который является яркой чертой Фокинскаго таланта и который по ритмамъ и безумному увлеченію не уступаетъ вакханаліямъ «Клеопатры» и «Жаръ Птицы» и оргіи «Шехеразады». Эта пляска вызываетъ такое же удивленіе, такой же восторгъ, такой же успѣхъ».

Итакъ, музыка, декораціи, костюмы, массовые танцы, весь ансамбль русскаго балета поразили французскую критику въ смыслѣ художественнаго единства, сліянія всѣхъ отдѣльныхъ элементовъ, на которые почти не обращалъ вниманія старый балетъ, въ одно неразрывное художественное цѣлое, въ одну искусно сотканную изъ мелодій, красокъ и пластики великолѣпную по замыслу и исполненію, драгоцѣнную по своему художественному значенію ткань, въ то Gesammtkunstwerk, о которомъ я говорилъ раньше. На этомъ очаровательномъ фонѣ, иногда сливаясь съ нимъ, иногда вспыхивая на немъ яркимъ, пышнымъ живописнымъ пятномъ, загораются отдѣльныя артистическія индивидуальности, о которыхъ критика составила себѣ очень высокое мнѣніе. Для полноты этого очерка, я приведу здѣсь нѣсколько отзывовъ парижскихъ критиковъ о нашихъ артистахъ.

«Легенда разсказываетъ,—пишетъ Jean Vaudoyer въ «La Revue de Paris»,—что Райская Птица, пролетающая предъ нашими ослѣпленными взорами, подобно снопу изъ рубиновъ и жемчуговъ, лишена ногъ, и что она поэтому никогда не садится. Мы не

можемъ сомнѣваться въ правдивости этого, когда «Жаръ-Птица»— Карсавина порхаетъ среди фантасмагорическихъ декорацій, повинуясь въ полетахъ своимъ скрытымъ крыльямъ. Главнымъ образомъ, она привлекаетъ своеобразностью. Кромѣ Замбелли, мы не знаемъ балерины, которая такъ гармонично соединяла бы съ красотою танцевъ выразительную подвижность лица.

«Плѣнница смѣлаго юноши, она выражаетъ испугъ и мольбу. Затѣмъ, пробѣжавъ на носкахъ, она принимаетъ такія позы, что невольно опасаешься за ея равновѣсіе. И въ этотъ моментъ каждый жестъ ея трепещущихъ рукъ — доказательство ея ума и чувства. Иногда ея танцы носятъ характеръ внушительнаго величія, напримѣръ, когда она, выпрямившись и протянувъ руки, повелѣваетъ народу уснуть. Наконецъ, въ «Жизели» искренность ея жалобъ, безумія и смерти проникаетъ въ самое сердце»...

О Карсавиной написано множество статей, замѣтокъ, даже брошюръ. Одна изъ нихъ («Tamara Karsavina ou l'Heure dansante au jardin du Roi»), украшенная рисунками художника Gir'a, написана R. Brussel'емъ въ стилѣ пышнаго мадригала. «Вы—великая виртуозка, — пишетъ авторъ въ концѣ своей статьи, — но вы не хотите поражать той смѣлой техникой, которая низвела искусство танца до акробатизма. Вашъ идеалъ чище: вы умѣете волновать и восхищать духомъ, нѣгой, деликатностью вашихъ pas, граціей вашихъ позъ, трогательной выразительностью вашихъ жестовъ. Вы умѣете создать грезу въ рамкахъ мифа; вы — молодая и очаровательная дочь «классической Хореографіи» — доказали возможность единенія между традиціей и художественной революціей»...

«Мы сохранили яркое воспоминаніе о чудномъ искусствѣ Павловой, — пишетъ Vaudoyer, — и объ ея неподражаемой граціи и мы должны сказать, что рѣдко испытывали въ такой степени чувство стиля, смотря на танцовщицу. Стиль — это волшебное соединеніе самыхъ разнообразныхъ качествъ, въ мѣру и одинаково развитыхъ и въ совершенствѣ объединенныхъ. Онъ сообщаетъ художественной эмоціи отпечатокъ вѣчности. Онъ не знаетъ моды и на немъ не отражается способъ воспріятій данной эпохи. Съ его помощью драматическая актриса, балерина, пѣвица ведутъ насъ въ идеальное мѣстопребываніе, въ Елисейскія поля искусства. Обладающія этимъ дивнымъ даромъ, до такой степени умѣютъ оживлять старыя условныя вещи, что онѣ исторгаютъ у зрите-

Александр Бенуа. Костюм «Арапа» изъ балета «Петрушка».

лей слезы. Онѣ не вносятъ нововведеній: онѣ классичны. Онѣ открываютъ и умножаютъ виды законченной, совершенной Красоты, исчезнувшіе и оскорбляемые. Павлова — такая же величина въ танцѣ, какъ Расинъ въ поэзіи, Пуссенъ въ живописи и Глюкъ въ музыкѣ. Достаточно нѣсколько pas Павловой, движеній ея рукъ, поворота ея головы, ея улыбки — и мы видимъ предъ собою то робкую Психею, то скорбную Ніобею, то самое Терпсихору, управляющую вмѣстѣ съ Аполлономъ танцами на священной горѣ...

«Но если Павлова заставляетъ насъ грезить о парнасской Музѣ, то въ Нижинскомъ мы готовы видѣть быстролетнаго Меркурія. Онъ былъ бы прекрасенъ въ круглой шапочкѣ и своеобразныхъ сандаліяхъ, которыми наградилъ этого бога Мантенья въ своей луврской картинѣ. Нижинскому незачѣмъ покидать землю: когда онъ танцуетъ, кажется, что онъ слетѣлъ съ неба. Вѣстникъ Олимпа, онъ разливаетъ радость и изъ каждой трудности создаетъ гармонію. Легкость его кипучаго таланта поразительна. Вотъ онъ въ «Шехеразадѣ», блестящій и гибкій, какъ змѣя. Въ «Клеопатрѣ» его силуэтъ имѣетъ точныя и опредѣленныя очертанія тѣхъ египетскихъ изображеній, что высѣчены въ твердомъ гранитѣ. Въ «Сильфидахъ» и «Жизели» онъ рѣзвится нѣжно и жеманно. Но надо было видѣть его во время репетицій, когда онъ пользовался перерывами, чтобы упражняться въ своей гибкости, или же пробовалъ различныя позы. Тогда въ своемъ рабочемъ костюмѣ и безъ декорацій онъ являлъ передъ нами то флорентійскаго «Idolino», то «Воина» Субіако, или же послѣдовательно изображалъ произведенія Родэна, Рюда, Жана де Болонь и античныя статуи».

* * *

«Я видѣлъ среди зрителей восторженныя лица, блестящіе взоры, устремленные на гибкихъ «еврейскихъ танцовщицъ» («Клеопатра»), — говоритъ романистъ Willy, — и среди нихъ на Шолларъ, танцы которой заслуживаютъ всевозможныхъ восхваленій»... О той же танцовщицѣ пишетъ R. Brussel, какъ объ артисткѣ, олицетворяющей «духовную грацію, врожденное изящество и удивительное чувство ритма»; въ «Сильфидахъ» русскія танцовщицы кажутся волшебными силуэтами такой бѣлизны, словно онѣ сотканы изъ лунныхъ лучей». И, вообще, этотъ коротенькій актъ

«Сильфидъ» критикъ считаетъ «дивнымъ мгновеніемъ, оставляющимъ въ зрителѣ неизгладимое воспоминаніе вмѣстѣ съ сожалѣніемъ о кратковременности его существованія».

О Лопуховой II Vaudoyer говоритъ: «Ея виртуозность простодушна и едва замѣтная неловкость, свойственная ея возрасту, умѣряетъ ее. Въ лицѣ Лопуховой оживаютъ куклы Гофмана и Швиндта, и, навѣрное, еще въ прошломъ году она кушала тартинки, раздаваемыя Шарлоттой».

Но нѣтъ рѣшительно никакой возможности хотя бы въ краткихъ выдержкахъ дать отзывы критики о всѣхъ остальныхъ нашихъ артистахъ: о Больмѣ — страстномъ дикарѣ въ «Половецкихъ Плескахъ» и изящномъ танцовщикѣ въ классикѣ; о Нижинской — пылкой вакханкѣ въ «Нарцисѣ», типичной уличной танцовщицѣ въ «Петрушкѣ», пластично-виртуозной, подвижно-воздушной и граціозной въ классическомъ танцѣ; объ Идѣ Рубинштейнъ — «патетической и сладострастной мимисткѣ, стройной, какъ Діана Французскаго Ренесанса», и о всѣхъ остальныхъ. Повторяю, невозможно привести здѣсь хотя бы часть этихъ отзывовъ. Въ каждомъ изъ нашихъ артистовъ, чуткая къ прекрасному, французская критика находила черты индивидуальнаго художественнаго творчества, не нарушающаго тональности, если можно такъ выразиться, даннаго хореографическаго произведенія. И, дѣйствительно, какъ не восторгаться такими артистками, какъ С. Федорова и Фокина съ ихъ горячими хореографическими темпераментами, Черепанова съ ея пластичностью Нимфы въ «Нарцисѣ», Биберъ съ ея гибкими позами, Л. и Н. Барановичъ, превращающихся изъ колоритныхъ дѣвушекъ тридцатыхъ годовъ («Карнавалъ») въ бурныхъ вакханокъ («Нарцисъ»); какъ Орловъ (забавный Негръ въ «Петрушкѣ»), Леонтьевъ (прекрасный Арлекинъ въ «Карнавалѣ»), Кусовъ, типичный Купецъ (въ «Петрушкѣ»), Кобелевъ (Шарманщикъ въ томъ же балетѣ), Семеновъ (Флорестанъ въ «Карнавалѣ»), Сергѣевъ (тамъ же) и, наконецъ Чекети (Панталонъ въ «Карнавалѣ» и Фокусникъ въ «Петрушкѣ»), да и всѣми остальными, въ томъ идеальномъ кордебалетѣ, который является гордостью русскаго хореографическаго искусства.

Vaudoyer какъ бы резюмируетъ художественную природу вообще всѣхъ русскихъ артистовъ въ слѣдующихъ словахъ:

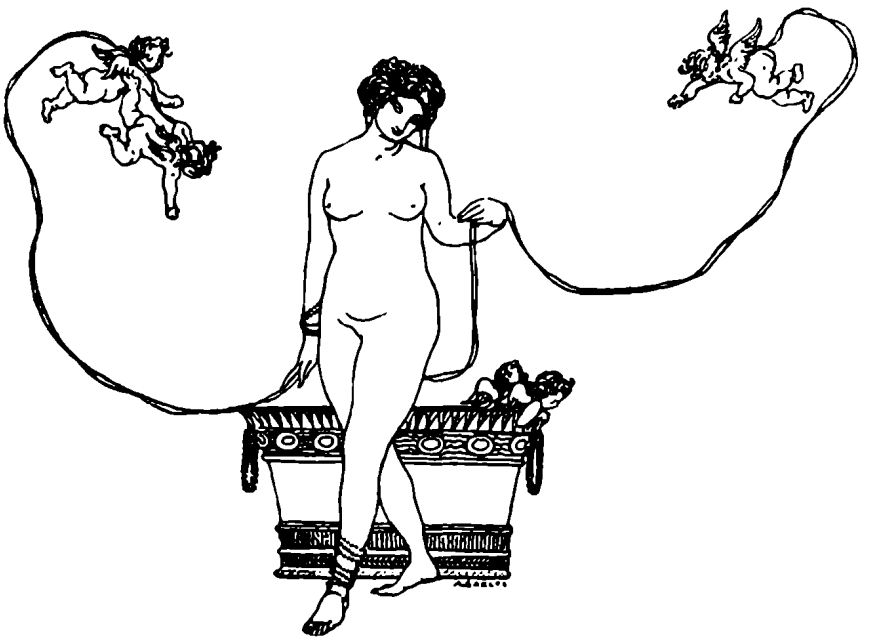
«Русскіе артисты, такіе дисциплинированные и дружные въ своемъ исполненіи, выражаютъ въ своей игрѣ съ одинаковой

Александръ Бенуа. Костюмъ «Уличной танцовщицы» изъ балета «Петрушка».

естественностью какъ безпечность, такъ и страсть. Побывавъ на десяти представленіяхъ «Шехеразады», мы замѣтили, что каждое малѣйшее движеніе было точно и ревностно опредѣлено. И, тѣмъ не менѣе, какъ въ первый, такъ и въ послѣдній разъ у насъ осталось впечатлѣніе импровизаціи.

«Такою «убѣжденною» дѣлаютъ эту труппу любовь и искренность. Но въ этой убѣжденности играетъ роль также и возрастъ русскаго народа. И это вѣрно не только по отношенію къ танцовщикамъ, но и къ большинству артистовъ всей этой страны.

«Самые молодые въ Европѣ, которая, если такъ можно выразиться, цивилизована по горло, русскіе находятся теперь въ самомъ прекрасномъ и плодотворномъ моментѣ внутренняго развитія. Нетронутые, любопытные и искренніе, какъ дѣти, они всему отдаются всецѣло. Они не связаны, какъ мы, формулами, и невѣріе еще не разслабило ихъ. Имъ незнакома западная пресыщенность. Они еще ничего не растратили, но все, что имѣется у насъ утонченнаго и сложнаго, доходитъ до этихъ новыхъ людей. Они все это поспѣшно перенимаютъ и обновляютъ своимъ молодымъ пыломъ. То обстоятельство, что одна и та же труппа можетъ представить «Жаръ-Птицу» и «Павильонъ Армиды», «Жизель» и «Шехеразаду», служитъ достаточнымъ примѣромъ этого восхитительнаго сочетанія культуры и примитивности. Условія рѣдкія, быть можетъ, единственныя въ исторіи народа».

На этой выпискѣ я закончу обзоръ французской критики русскаго балета. Я не процитировалъ и сотой доли всѣхъ появившихся во французской литературѣ статей, отзывовъ, очерковъ, фельетоновъ, эскизовъ и брошюръ. Повторяю: для всего этого недостаточно одной статьи, а потребовался бы увѣсистый томъ, а, можетъ быть, и нѣсколько. Я говорю, конечно, только о писаніяхъ, заслуживающихъ вниманія. Случайныхъ отзывовъ и замѣтокъ хватило бы и на много томовъ. Но достаточно, я думаю, и того, что я привелъ здѣсь въ выдержкахъ, за недостаткомъ мѣста. Въ моихъ выдержкахъ нѣтъ спеціальнаго подбора, и я ими пользовался au petit hasard, беря ихъ у авторовъ съ большими именами, которые выше какихъ-либо подозрѣній. Этотъ

случайный подборъ выдержекъ, конечно, лишаетъ этотъ очеркъ стройной послѣдовательности, но зато обезпечиваетъ ему безпристрастіе, ибо тамъ, гдѣ играетъ роль случай, нѣтъ уже мѣста преднамѣренности. Если общій характеръ выдержекъ всетаки получается восторженнымъ, то, во-первыхъ, эти восторги не голословны, а доказательны, и, во-вторыхъ, вина лежитъ не на мнѣ. Виновато въ этихъ восторгахъ новое русское хореографическое искусство и творцы его — артисты, композиторы и художники, объединенные Дягилевымъ. Намъ, Русскимъ, казалось бы только радоваться этому необычайному успѣху молодого родного искусства, но мы, повидимому, предпочитаемъ, какъ русскій сосѣдъ по креслу Жака Бланша, все еще брюзжать и опорочивать наше собственное искусство.